Bernardo Belotto detto il Canaletto

(Teildruck)

Inaugural-Dissertation

verfaßt

und

zur Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen philosophischen Fakultät

der

Martin-Luther-Universität Halle/Wittenberg

vorgelegt von

Hellmuth Allwill Fritzsche

aus Burgstädt (Sachsen)

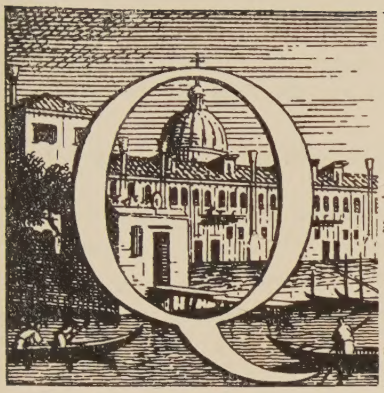
1936

Erster Berichterstatter: Prof. Dr. Paul Frankl
Zweiter Berichterstatter: Prof. Dr. Herbert Koch

Tag der mündlichen Prüfung: 16. Dezember 1931

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Dieser Teildruck ist dem Buche entnommen, das gleichnamig im Verlag August Hopfer, Burg b. M., im Umfange von 240 Seiten Text und 80 Seiten Lichtdruck-Abbildungen erscheint. Das Buch ist eine wesentlich erweiterte Fassung der Dissertation, insbesondere ist der 2. Teil (die Werke) zum vollständigen Catalogue raisonné ausgebaut worden.



UELLEN-NACHWEISE

I. URKUNDEN IM SÄCHS. HAUPTSTAATS-ARCHIV UND IM SEKRETARIAT DER STAATL. AKADEMIE FÜR BILDENDE KÜNSTE DRESDEN

Archivalische Angaben sind fast durchgängig nachgeprüft, auch wenn sie bereits von anderen Forschern angezogen wurden. Die Angaben der Aufbewahrungsorte nebst Signatur sind jedoch weggelassen und lediglich auf Hinweise der betr. Arbeiten beschränkt, denen sie entnommen sind, sobald die gen. Bücher für die Belotto-Forschung unentbehrlich.

AAA . . . . Alte Akademie-Akten V.: „Eigenhändige Journale, Memoires, Brief-Concepte, Berechnungen Hagedorns 1763—1777."

AAR . . . . „Rescripte und Resolutionen von 1763—1775."

AAV . . . . „Abschriften von Original-Concepten a. d. J. 1764—1779 zu höchsten Behörden erstatteten Vorträgen."

loc 89415 . „Briefe von Mitgliedern der Akademie der bildenden Künste . . . an den Geh. Legationsrat von Hagedorn 1764—1774."

II. TAFELWERKE

Richter, Otto, 24 Ansichten von Dresden, Pirna und Königstein nach Canalettos Radierungen. 1. Aufl. 1894. 2. Aufl. 1895. Folio (nach heutigen Ansprüchen unzulängliche Strichätzungen, mit kulturgeschichtlicher Einleitung).

Pirna in den 50er Jahren des 18. Jhdts. 11 Ansichten in Lichtdruck nach den in der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden befindlichen Gemälden Canalettos aus den Jahren 1752—1755, hsgg. vom Verein für die Geschichte Pirnas, 1901.

Trost, Alois, Canalettos Wiener Ansichten. 12 Heliogravüren und 5 Textabbildungen, Wien 1912. Folio (der begleitende Text des Herausg. enthält kulturhistorische Erläuterungen zu den österreich. Gemälden Belottos).

Abbildungen: Ferrari s. u., Stübel 1923 s. u., Sawicki s. u., z. T. farbig, S. Brington, Venice past and present, Studio-Publication London, 1925, farbig E. A. Seemann, Galerien Europas Bd. II S. 152 Venezianische Vedute; gr. qu.; Meinhold Verlag Dresden gr. folio; mehrere Dresdner und Pirnaer Veduten; Verlag der Jugend, München, Nr. 4800 gr. f. Nymphenburg Parkseite; Beilage zu „Denkmalpflege" 1930 Heft 5, Rekonstruktion der Gartenanlage im Zwingerhof zu Dresden, 4°; u. a. a. O. — Radierung VR 15 und Ausschnitt daraus: „Frauenkirche" in 1/2 der Originalgröße Faksimile der Reichsdruckerei Nr. 153/54. 21 und Umschlagbild

III. LITERATUR-HAUPTVERZEICHNIS

Im Literatur-Hauptverzeichnis sind nur diejenigen Bücher oder Aufsätze aufgeführt, die mehrfach herangezogen wurden und sich speziell mit Belottos Leben und Schaffen befassen. Im Text werden sie nur gekürzt angegeben, und zwar nur der Familienname des Autors, soweit er nicht doppelt vertreten ist, sowie das Erscheinungsjahr, um dem Leser wenigstens die zeitliche Stellung des betr. Schriftstellers zum jeweils behandelten Sachverhalt gegenwärtig zu halten. Römische Ziffern hinter der Jahreszahl geben die Bandzahl an, sofern das betr. Werk mehrbändig und im gleichen Jahr erschien. Kamen die einzelnen Bände des betr. Werkes in Abständen von mehreren Jahren heraus, so ist nur die Zahl des Jahres, nicht aber die des Bandes aufgeführt.

Die Titel der übrigen Literatur sind im Text oder in den Anmerkungen vollständig aufgeführt.

Fußen neuere Forscher auf älteren, so ist die neuere Stelle angegeben, da im allgemeinen leichter zugänglich.

Algarotti, Francesco, Opere u. a. 17. Bde. Venezia 1791—1794.

Algarotti-Raspe, Versuch über die Architektur, Malerei und musikalische Opera 1769.

Ashby, Th. und Constable, W. G., Canaletto and Belotto in Rome, I & II Burlington Magazine 1925. Die Gemälde S. 207 ff., die Zeichnungen S. 288 ff.

Borenius, Il Canaletto Junior. Burlington Magazine 1922.

Ciampi, Sebastiano, Bibliografia Critica delle — corrispondenze — dell'Italia colla Russia, Polonia . . . usw. 3 Bde. 1834—42. Bd. 2: Firenze 1839. (Fundgrube über Belottos Leben und Schaffen in Polen.)

Cicogna, Emmanuele Antonio, Saggio di Bibliografia Veneziana: Delle Inscrizioni Veneziane, Venezia 1847—1853, 6 Bde. Bd. V S. 344—347.

Constable, W. G.: Canaletto in the Magnasco Society Burlington Magazine July 1929 S. 46—47. Sowie Canaletto in England, ebda. Jan. 1927.

Daßdorf, K. W., Beschreibung der vorzüglichsten Merkwürdigkeiten der churfürstlichen Residenzstadt Dresden. 2 Bde. Dresden 1782.

Ferrari, Giulio, I Due Canaletto. Antonio Canale e Bernardo Belotto. 56 tav. con introduzione. Torino 1914. Zusammenfassende Darstellung. 4°. 10 Seiten Text, 56 Tafeln, wovon 24 Belotto.

Finberg, Hilda F., Canaletto in England. The IX et X volume annual of the Walpole Society Oxford 1920—1922. („Den Forschungen von Mrs. Finberg verdanken wir, daß die Zeit von Canalettos Aufenthalt in England so aufgeklärt ist, wie keine andere Periode seines Schaffens ..." v. Hadeln 1930, S. 16.)

Fritzsche, H. A., Kursächsische Kunstpädagogik im Zeichen des Merkantilismus. Festschrift Paul Frankl, als Manuskript Univ. Bibl. Halle 1928.

„ Vedute Altre prese da i Luoghi altre ideate Da Antonio Canal in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (Beilage der „Graphischen Künste"). Wien 1929, Heft 4 S. 74—78 und 1930, Heft 2 S. 49—54 mit 8 Abb. mit Wiederherstellung der ursprünglichen Folge, danach Korrektur des Kataloges de Vesme.

„ Besprechung von Hadeln 1930, ebda. 1930 Heft 1.

„ Zykloramen und andere anamorphotische Darstellungen mit nichtlotrechter Bildebene oder sphärischer bzw. sphäroider Projektionsfläche, ebda. 1930, Heft 2—3, S. 40—44 mit 3 Abb.

Hadeln, Detlev, Freiherr von: Die Zeichnungen von Antonio Canal, gen. Canaletto. Wien 1930. (Katalog mit erster entwicklungsgeschichtlicher Kritik.)

Heinecken, Karl Heinrich von: Dictionaire des Artistes, Teil I—IV, 1778—1790.
„ Ideé Générale, Leipzig 1771.
„ Neue Nachrichten von Künstlern usw. 1786.
Hind, Arthur M., G. B. Piranesi, a critical study etc. London 1922.
Lanzi-Orlandi, Storia pittorica della Italia, Pisa 1816, 4. Aufl.
(Lanzi) Quandt, Joh. Gottl. v., (Storia pittorica della Italia) Übersetzung: Geschichte der Malerei in Italien vom Wiederaufleben der Künste bis Ende des 18. Jahrhunderts. 3 Bde. Leipzig 1830—1833.
Mariette, P. J., gest. 1774, posthum herausgeg. von Cheunevières et Montaiglon: Abecedario sur les Arts et les Artistes. In: Archives de l'art français. II bis XII. 6 Bde. Paris 1851—1860.
Matthäy, Vaterländische Prospekte Dresden 1834.
Meyer, Julius und Lücke, Hermann, Allgemeines Künstler-Lexikon. 3 Bde. Leipzig 1885. III. Bd. S. 437—445.
Meyer, Rudolph, Die beiden Canaletto, Antonio Canale und Bernardo Belotto, Monographie der radierten Werke beider Meister. Dresden 1878 (enthält die ersten ausführlichen Biographien der Künstler und topographische Beschreibungen der sächsischen Veduten).
Moureau, Adrien, Antonio Canal, Paris. (Anhangweise über Belotto handelnd, entbehrlich.)
Müller, Fr., Die Künstler aller Zeiten und Völker. 4. umgearb. Aufl., herausgeg. von H. W. Singer, Frankfurt a. M. 1895, 5 Bde.
Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste, herausgeg. von C. F. Weisse, Leipzig 1765 ff.
Pellegrini, J., Abecedario pittorico (1704) edit. Orlandi, P. A. (1718), Guarienti, P. (1753), deutsche Ausgabe Füßli. 1779 1. Aufl. 1806 2. Aufl.
Sawicki, Tymoteusz, Warszawa w Obrazach Bernarda Belotta Canaletta. Warszawa 1927. Ein kurzer Auszug in französischer Übersetzung angehängt: Varsovie D'Après Les Tableaux DE BERNARDO BELOTTO CANALETTO. 30 Abbildungen der Veduten von Warschau und Wilanòw. (Im biographischen Teil auf früherem fußend, liegt das Gewicht in der architekturgeschichtlichen Behandlung.)
Schäfer, D. Wilhelm, Führer in der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden. Dresden 1864.
Seidlitz, W. von, Canaletto (Bernardo Belotto) in Thieme-Becker, Allg. Lex. der bild. Künstler, Lpzg. Bd. V, 1911, S. 487/9 (Was Voß 1926 S. 11 Anm. 1 von des Verfasser Artikel über Antonio Canal sagt, gilt ebenso für diesen Artikel über Belotto: „. . . das Oeuvre ist weder stilkritisch gesichtet noch auf die Chronologie hin untersucht, ganz abgesehen von dem — allerdings schwer zu vermeidenden — Mangel an Vollständigkeit").
Simonson, George A., Francesco Guardi 1712—1793, London 1904.
Starzyński, Juljusz, Rysunki Canaletta w Warszawskiem muzeum narodowem, in Biuletyn Historji sztuki i kultury. Warschau 1933, II/2 S. 99—111 und franz. Auszug S. XVII—XX mit 17 Abb.: Les dessins de C. au Musée Nat. de V.
Stübel, Moritz, Der jüngere Canaletto und seine Radierungen, Monatshefte für Kunstwissenschaft (herausgegeben von Biermann, ersch. bei Klinkhardt & Biermann), IV. Jahrg. 1911 Heft 11 (in der Einleitung neueste biographische Darstellung vornehmlich der Wirksamkeit Belottos in Kursachsen, das beschreibende Verzeichnis — Catalogue raisonné — auf die Dresdner Radierungen beschränkt, enthält Korrekturen des Kataloges von de Vesme. Von bleibender Wichtigkeit).

Canaletto, Amtl. Veröffentlichungen des Ministeriums des Kultus und öffentlichen Unterrichts, Berlin 1923, 8°. Führer der Staatl. Gemäldegalerie Dresden, mit Abb. (Kulturgeschichtliche Erläuterungen der Dresdner Veduten mit ihren Beziehungen zu vielen alten Erinnerungen und bekannten Dresdner Persönlichkeiten, das von J. Meyer 1878 und Richter 1894 gesagte abrundend und erweiternd; sehr unterhaltend) von Moritz Stübel.

Uzanne, O., Les Deux Canaletto, Paris 1906 („Uzanne und ebenso Moureau erfreuen mehr durch die Eleganz ihres Vortrages, als daß sie neues über die Meister brächten", Stübel 1911 S. 472). 2. Aufl. 1925.

Vesme, Baudi de, Le peintre-graveur italien. 1906. S. 457 ff. (Biogr. Abriß und letzter Gesamtkatalog der Radierungen, im wesentlichen auf R. Meyer fußend).

Voß, Hermann, Studien zur Venezianischen Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts, Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 47, 1926 Heft 1, S. 1—44 (erste chronologische und stilistische Ordnung der Gemälde Canals, Abhandlung über das Thema als komplexes Problem).

Waetzold, Wilhelm, Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht. 1927.

Wiesner, Moritz, Die Akademie der bildenden Künste zu Dresden von 1764, Dresden 1864.

Zanetti, Antonio Maria Alessandro, Della Pittura Veneziana e delle Opere Publiche de'Veneziani Maestri. Venezia 1771 (Antonio Canal S. 463).

POLEN: Weitere Literatur zum Abschnitt „Polnischer Hofmaler in Warschau" s. u. S. 83 Fußnote.

IV. ABKÜRZUNGEN

VG und Nr. ist der Verweis auf das Verzeichnis des gemalten Werkes des Meisters, s. u. S. 104 bis 127.

VZ „ „ ist der Verweis auf das Verzeichnis der Zeichnungen, s. u. S. 130 bis 136.

VR „ „ ist der Verweis auf das Radierungsverzeichnis, dessen Nummernfolge mit der von R. Meyer und de Vesme übereinstimmt, s. u. S. 141 bis 148.

HStA oder loc liegt Sächsisches Haupt-Staats-Archiv Dresden, betr. Alte Akademie.

AAA . . . . liegt Staatl. Akademie der Bildenden Künste zu Dresden, betr. Alte Akademie.

St . . . . . Stammtafel. Die lateinischen Zahlen (senkrecht) geben die Generation an, innerhalb deren die Familienglieder jeweils durchlaufend (wagerecht) mit arabischen Ziffern gezählt sind, abgedruckt S. 220—222.

Li . . . . . Literatur.

Slg . . . . . Sammlung.

versch . . . . . verschollen.

VGr . . . . . Vordergrund.

MGr . . . . . Mittelgrund.

HGr . . . . . Hintergrund.

h : br . . . . . Höhe zu Breite.

Ein Städtename hinter einem Kunstwerk meint stillschweigend die jeweilige Hauptsammlung der genannten Stadt, in der sich das behandelte Werk befindet.

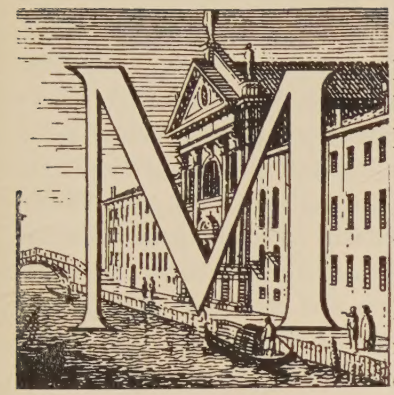
Die Reihenfolge der Angaben im Verzeichnis der Werke Belottos (VG, VZ, VR) ist diese: Darstellung — Gegenstück (Pendant) — Maße (Höhe zu Breite) — Bezeichnung (Signatur) — Besitzer (Ort der Aufbewahrung) — Vorlage (Studie, Gemälde, Radierung) — Entstehungszeit — nähere Beschreibung — fremde Wiederholungen (Repliken).

ERSTER TEIL

Leben und Schaffen

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548122_0154



MALERFAMILIE CANALETTO

Die venezianische Malerfamilie der Canaletto stammt aus der Lombardei oder dem Friaul. Der erste, der uns in dieser Familie als Maler begegnet, ist Bernardo Canal, Stammtafel S. 220. Er malte Theaterdekorationen. Weder Arbeiten noch andere Nachrichten wurden von ihm bekannt, als eine Eintragung im Buch der Malergilde zu Venedig(1). Betrifft sie ihn(2), so hätte er nach den verbuchten Daten (1737—43) die Mitgliedschaft erst in hohem Alter erworben, was nicht viel Wahrscheinlichkeit hat. Denn sein Sohn — Bernardo Canal besaß zwei Kinder — wurde 40 Jahre vor dieser Eintragung geboren. Dieser Giovanni Antonio Canal (Stammtafel II 1) (1697—1768) begründete den europäischen Ruf der Familie für Vedutenmalerei. Das andere Kind hieß Fiorenza und war mit einem Lorenzo Belotti (Stammtafel II 3) (3) verheiratet, deren Sohn nach Großvater und Oheim Canal auf Bernardo Antonio (Stammtafel III 2) (1720—1780) getauft war. Antonio Canal — anscheinend Junggeselle — nahm seinen jungen Neffen Bernardo in seine Werkstatt auf. Er wurde deren bekanntester Schüler und befestigte, ja erweiterte ihren Ruhm. Ein Pietro, Landschafts- und Figurenmaler (Stammtafel III 3), dürfte als sein Bruder gelten. Mit Bernardos jungverstorbenem Sohn — auf den Namen Lorenzo (Stammtafel IV 1) nach dem Großvater Belotto getauft — erlosch die vier Generationen alte Tradition der Künstlerfamilie und der Werkstattname Canaletto, den nicht weniger als vier ihrer Angehörigen getragen hatten. Zum weiteren Kreis der venezianischen Vedutisten des 18. Jahrhunderts „nella maniera di Canaletto" gehörte nun Moretti (s. u. S. 28). Noch zu Lebzeiten Bernardo Belottos äußerte Moretti, sein Schüler Alexejew würde einstens der Erbe der Canaletto. Und wirklich wurde Alexejew in seiner Heimat ganz allgemein „der russische Canaletto" genannt (s. u. S. 96). Der letzte mir bekannte Nachfahre, ein Urenkel Bernardo Belottos, Gelehrter und Dichter, starb vor rd. 50 Jahren (Stammtafel VI).

Gewiß, der Jugendstil des Schülers Bernardo Belotto kam den Arbeiten seines Meisters Antonio Canal sehr nahe. So kann man verstehen, daß

die zeitgenössischen und späteren Sammler und Kunstschriftsteller die Bilder beider Maler kurzerhand für identisch erklärten, „weil sie sich nicht voneinander unterscheiden ließen". Wurden sie ja schon zu Lebzeiten „unterschiedslos" (!) mit dem gleichen Namen Canaletto belegt (4), zeichneten sogar selbst unter diesem Namen. Und noch zwei andere Mitglieder der Künstlerfamilie führten den Namen Canaletto oder wurden gelegentlich damit beehrt: Der mutmaßliche Bruder Bernardo Belottos, der genannte Pietro Belotti di Canaletti, und der Sohn Bernardos, Lorenzo, mitunter wie auch sein Vater der Jüngere Canaletto genannt (s. u. S. 10). Zur Bezeichnung einer bestimmten Gattung der Vedutenmalerei mag der Name Canaletto gewisse Fürsprache finden — zur Bezeichnung bestimmter Werke, die dem einen oder anderen Mitglied der Künstlerfamilie zuzuordnen sind, ist er zu verwerfen. Zur Klärung solcher Zuschreibungsfälle sind Werksignaturen und alte Nachrichten sehr willkommen. Aber aus dem verhängnisvollen qui pro quo der Namen ist erst herauszufinden, wenn eine eingehendere Untersuchung nicht gescheut wird. Sie soll nun folgen.

Die Diminutivform il Canaletto kann übersetzt werden mit „der kleine Canal" oder „der junge Canal". Ursprünglich deutet die italienische Endung etto — wie überhaupt Diminutivformen — auf das natürliche Abstammungsverhältnis oder relative Lebensalter (z. B. il Tintoretto = der Färbersohn; deutsches Beispiel: der Schmitz = der Sohn des Schmiedes). Diese Wortformen werden also nicht als Eigennamen empfunden und verlangen den Artikel. Später wurde der Sinn der Filiationsbezeichnung erweitert. Sie diente in übertragener Bedeutung zur Verkleinerung eines Begriffssinnes (z. B. lat. castrum — castellum; ital. il libro — il libretto; als Personenname Giambattista Tiepolo detto il Tiepoletto (5)).

Bereits Antonio Canal wurde il Canaletto genannt. Da er anfangs die Profession seines Vaters teilte — Kulissenmalerei fürs Theater — war die Anwendung der Diminutivform naheliegend (nach Cicogna V 344 redete man ihn auch Tonino an). Sein Gönner und Förderer Smith, britischer Konsul in Venedig, der ihm Aufträge und Aufenthalt in seinem Vaterland vermittelte, wußte ihn dort unter keinem besseren als diesem einzuführen. Überdies kam der Name Canal in Venedig oft genug vor, als daß man die vertrauliche Form nicht zur willkommenen Unterscheidung angenommen haben mochte. In einem der wenigen zeitgenössischen Berichte, dem zuverlässigen Tagebuch des Engländers Vertue (4), heißt es nun, Antonio Canal habe bei seinem Aufenthalt in England unter den englischen Malern Neid erregt, weil er als Ausländer so schöne Aufträge von den hohen Herren einheimste. Der Landessprache nicht mächtig, hatte er mit diesen wahrscheinlich auch wenig Verkehr. Hinzu kam, daß man mit den Leistungen des „englischen" Canaletto nicht so zufrieden war wie mit denen des „venezianischen". Kurz, es wurden

ernstlich Zweifel laut, ob er mit dem berühmten Venezianer, dessen Bilder man schätzte und auch in den Sammlungen Englands bewunderte, überhaupt identisch sei (6). Der Künstler versuchte dem entgegenzutreten, indem er durch eine Anzeige in der Tagespresse die Gentlemen zum Besuch seines Ateliers und zur Besichtigung seiner Bilder einlud (7). Wieso diese befremdlichen Zweifel an Antonio Canals Identität auftauchen konnten, findet aber die einfachste Erklärung darin, daß es tatsächlich einen zweiten venezianischen Vedutenmaler namens Canaletto gab, und das war eben Antonios Neffe Bernardo Belotto.

Mit dem Beinamen Canaletto hat Antonio Canal gelegentlich(8), Belotto fast regelmäßig signiert.

Der Brauch, den Namen des Lehrers zu adoptieren, wenn man durch Blutsbande oder Einheirat in einem verwandtschaftlichen Verhältnis zu ihm stand, ist in der Künstlergeschichte allenthalben zu finden (z. B. Nicolaus Poussin und sein Schwager Gaspard Dughet, der sich in der Kunst als Gaspard Poussin eingeführt hat, oder Jacopo Tatti detto Sansovino, nach seinem Lehrer Andrea S.). Dieser Brauch rechtfertigt aber nicht genügend, in unserem Fall den entlehnten Namen auch in die Wissenschaft aufzunehmen. Die Verwendung dieser zwei verschiedenen Namen schaffte Unklarheiten, die bis in die jüngste Zeit zu verwirrenden Verwechslungen Anlaß gaben. Daß Belotto den Beinamen seines Oheims führte, was übrigens Pietro, sein mutmaßlicher Bruder, gleichfalls tat, scheint bei dem Alten zunächst auf keinen Widerspruch gestoßen zu sein. Jedenfalls signiert er bereits 1744 detto il Canaletto(9), das heißt zu einer Zeit, da Antonio noch in Italien weilte. Ob Belotto die spätere Abwesenheit des Meisters von Venedig ausnutzte, um allen Ruhm und alle Aufmerksamkeit für die verwaiste Werkstatt auf sich zu lenken, sich in Kredit zu setzen, wie Mariette damals sagte? Zwar weiß man von einem „unheilbaren Zwist", in den Belotto mit seinem Onkel geriet (s. u. S. 16). Trotz nicht ganz sympathischer Charakterzüge darf man ihm nicht ohne weiteres unterschieben, daß er es darauf anlegte, mit seinem berühmten Oheim verwechselt zu werden, um daraus unverdiente Vorteile zu ziehen. Nicht verbürgt ist der Name Canalettino (10) — eine weitere Verkleinerungsform, an denen ja die italienische Sprache außerordentlich reich ist. Aber gebräuchlich wurde der Name Canaletto allenthalben für Onkel wie Neffe.

In England gehen die Werke Antonios in öffentlichen und privaten Sammlungen wie in der Forschung oft unter Antonio Canaletto (11). Derselben Inkonsequenz begegnet man vereinzelt auch in Italien (12). Der Name Canaletto ist nun aber in Dresden, München, Wien und Warschau für den anderen gebräuchlich, nämlich Belotto. In neuerer Zeit haben auch die Gelehrten den populären Beinamen zum offiziellen Hauptnamen erhoben (z. B. von Seidlitz 1911 im Thieme-Becker, Stübel 1923). Nur da,

wo eine lebendig gebliebene Tradition des Namens Canaletto fehlt, d. h. wo die Künstler nicht persönlich weilten, werden sie von jeher bis auf die Gegenwart vorurteilslos unter den angestammten Namen Canal und Belotto geführt. Die Titel neuerer Monographien, die sich mit beiden Künstlern beschäftigen, vereinfachen die Namen durch Zusammenfassung „Die beiden Canaletto" R. Meyer 1878, „Les deux Canaletto" Uzanne 1907, „I due Canaletto" Ferrari 1914. Doch nicht genug. Wie beispielsweise zum Unterschied von Palma Vecchio der Name Palma il Giovanne geprägt wurde, der das Alters- oder Abstammungsverhältnis andeutet, so war für Bernardo Belotto il Canaletto während seines Aufenthalts in Polen und unter den in Polen lebenden Italienern der Name Canal il Giovanne oder Canale minor üblich (Ciampi II 236 u. 267). Hier war also der angeborne Vatersname Belotto gleich ganz unterdrückt. Und auch einige neuere Monographien über Belotto reden von „Der jüngere Canaletto" Stübel 1911 und „Il Canaletto junior" Borenius 1922. Diese neuste Errungenschaft stiftete aber weitere Unklarheiten — kannte man doch den Träger dieses Namens in Dresden und Warschau gleichzeitig als Vater des Lorenzo, der seinerseits gelegentlich „der Jüngere Canaletto" genannt wurde(13). Und damit alle Möglichkeiten erschöpft würden, hat man jüngst auch die Zählung einzuführen versucht: Fiocco nennt Antonia Canal: Il Canaletto primo (13a).

Bereits 1846 rät ein Schriftsteller, Ordnung zu schaffen, da der gemeinsame Name Canaletto schon die größte Verwirrung hervorgebracht habe (14). Aus der richtigen Überlegung, daß allerorts und jederzeit nur der ererbte Familienname unzweideutige Gültigkeit behauptet, sozusagen also derjenige, unter dem sein Träger im polizeilichen Meldewesen geführt worden wäre, ordnete nur einer der neueren Schriftsteller, H. W. Singer in der 1895 erschienenen neuen vierten Auflage von „Künstler aller Zeiten und Völker" unsere Maler konsequent ein unter Canal, Antonio und Belotto, Bernardo. Diese Benennung hat den Vorzug, alle Bezeichnungen, die ja nur örtlich oder zeitlich beschränkte Berechtigung haben, überflüssig zu machen. Daher mache ich mir Singers praktische Benennung zu eigen.

Wie Belotto seinen Namen variierte — er habe ja selbst nicht gewußt, welche Schreibweise richtig sei (15) — zeigen die Unterzeichnungen von Schriftstücken und die Werksignaturen — kein Wunder, da im Schrifttum der Zeit die gleiche Willkür herrscht (allein aus seinen 37 Radierungen zählt R. Meyer S. 86 neunzehn voneinander abweichende Schreibweisen heraus!) — erst mit Zunahme der Bevölkerung und wachsender Freizügigkeit im 19. Jahrhundert forderten verwaltungstechnische Gründe die gleichbleibende Schreibweise der Eigennamen. Der Name Canaletto erlebt in Warschau eine Polonisierung. Wie noch heute und auch bei anderen fremden Eigennamen, trat an Stelle der italienischen

Endung o die polnische Endung a mit allen Abwandlungen der Konjugation, so im Titel der dort entstandenen Radierung VR 35 oder z. B. in Sawickis Monographie: „Bernarda Belotta Canaletta" 1927. Weiterhin findet sich die polnische Adjektivform „sala kanaletego" als Bezeichnung für das Warschauer Schloßzimmer mit seinen Veduten (16). Schließlich wurde gelegentlich auch nach polnischer Orthographie C mit K vertauscht, so Brühls Brief, den er aus Warschau an „Mr. Kanaletto" richtet (17). Wenn jedoch ein Deutscher — Hasche — unseren Künstler in seiner „Beschreibung von Dresden" 1781, Bd. I, S. 376, als Kanaletto führt, so hat diese Schreibweise wohl als Niederschlag der Geistesströmung der Zeit zu gelten — selbst auf die Orthographie wirken die Bewegungen des Grekophilismus und Nationalismus ein (z. B. Akademie für Academie (18)). Im Schrifttum, z. B. in der Kunstliteratur, sind Fremdworte streng verpönt und werden durch Verdeutschungen ersetzt. Allerdings überlebten die wenigsten dieser Neuschöpfungen die Epoche ihres Entstehens, was teils zu beklagen, teils zu verschmerzen ist (für Prospekt und Vedute treten Ansicht, Gesicht, Vorstellung u. a.) (18a).

Belotto hängte den Beinamen Canaletto seinem Vor- und Vatersnamen an, verbunden durch il, den Artikel, oder durch die italienische bzw. französische Partizipialform detto (auf den Radierungen gelegentlich abgekürzt de!) bzw. dit (abgekürzt di!) (19). Es blieb der Geneigtheit des Lesers überlassen, darin ein Adelsprädikat zu erkennen — litt doch das ganze 18. Jahrhundert an der Sucht nach Auszeichnungen: Titel, Orden und Standeserhöhungen waren ein gängiges Handelsobjekt der Fürsten und ihrer Beamten. Nach Mariette I 298 nun stammt Antonio Canal aus einer Adelsfamilie. Zur Bearbeitung der Biographie lagen diesem Schriftsteller die eigenhändigen Memoiren des Künstlers vor, die auch seine Genealogie enthalten haben sollen. Ebenso wissen Orlandi 1753 und Zanetti 1771 von hocharistokratischer Abkunft des Canal zu berichten (20). Warum signierte der Künstler aber erst nach seiner Rückkehr aus England mit dem Adelsprädikat? Johann Christoph Wagenseil nennt nun in seinem „Adriatisch Löw" (Altdorf 1704, S. 32/33) eine Familie Canal, die durch Briefadel berechtigt war, ein Wappen zu führen, und zwar einen blauen Sparren in silbernem Feld (vgl. Stammtafel). Und tatsächlich findet sich das Wappen bei Canal — er hat es in einige seiner Radierungen und Zeichnungen eingepascht, und das bereits zwanzig Jahre vor seiner Rückkehr aus England (21). Wie weit die Abstammung den Bedingungen des libro d'oro entspricht, lasse ich mit v. Hadeln (S. 11) dahingestellt.

Auch der Neffe Belotto scheint es gern gesehen zu haben, als Aristokrat genommen zu werden. Nach Heinecken 1788 gab er in Deutschland vor, gar dem Grafenstande anzugehören — Comte Bellotti — eine Angabe, die später mehr Glauben fand (Daßdorf 1782, Füßli 1779 und 1806, Matthäy

1834), so daß er noch im Jahre 1846 mit der scherzweisen Benennung Graf Belotti vielbekannt sei(14). Wer hingegen von seinen Landsleuten ihn persönlich kannte, wie Guarienti, der verdienstvolle Dresdner Galerie-Inspektor, läßt ihn 1753 S. 101 sehr bestimmt „di nascita assai civile" sein, und auch der oben angeführte Heinecken, Direktor des Dresdner Kupferstichkabinetts, machte bei diesem heiklen Punkte früher (1771) die vorsichtige Einschränkung, in Italien sei der Künstler einfach Canaletto genannt worden. Das Gemälde VG 169 s. u. S. 13 zeigt sein Bildnis allerdings neben dem des Grafen Ossolinski unter der Grafenkrone, in VG 196 signiert er ebenfalls unter einer Krone.

Schon die erwähnten Nobilierungsschwächen des Künstlers werfen ein Licht auf seine Persönlichkeit. An biographischem Material über Belotto findet sich so gut wie nichts. Ebenso spärlich fiel die archivalische Ausbeute in weiterem Sinne aus. Hauptschuld daran ist, daß fast kein persönlicher Nachlaß existiert. Bei den Wirren des siebenjährigen Krieges brannte Belottos Haus in Dresden mit all seinem Besitztum ab, und was er seinen Erben in Warschau hinterließ, fand kümmerliche Verwahrung bei einer verarmten Enkelin. Dem alten Fräulein kaufte Graf Tyszkiewicz das wenige ab, was übrig geblieben war — ein Satz von 47 Zeichnungen (VZ 73 ff.).

Belotto, „cet ambulant infatiguable", lebte seit seinem 26. Jahre im Ausland. Die Höfe, für die er arbeitete, waren mehrsprachig. Vor der jeweiligen Landessprache herrschte im allgemeinen die französische vor, am Wiener Hof sprach man zudem viel italienisch, in Dresden auch polnisch. Signatur und Dedikation verfaßte der Künstler in einer oder zwei der vier Sprachen, entsprechend dem jeweiligen Besteller. Zielte er auf monumentalisierende oder archaisierende Absicht im Bilde, so mußte für die Inschrift auch das Lateinische herhalten, somit eine f ü n f t e Sprache. Aber obwohl sich Belotto, seit er Venedig den Rücken gekehrt, in der internationalen Hofluft bewegte, war ihm anscheinend nur seine Muttersprache geläufig (22). Man darf es nicht als Mangel an Intelligenz nehmen, daß er trotz eines zwei jahrzehntelangen Aufenthaltes in Dresden, Wien und München nicht d e u t s c h gelernt hatte, so daß er sich bei der Ausübung seiner nachmaligen akademischen Lehrtätigkeit genötigt sah, einen Dolmetscher zuzuziehen, seinen in Dresden herangewachsenen Sohn. Belotto stand dort wohl vornehmlich im Verkehr mit der italienischen Kolonie und lebte im Kreise zahlreicher Ausländer, die an der Hofhaltung der sächsischen Residenz und in der Verwaltung der sächsischen und polnischen Länder Beschäftigung fanden. Er hörte um sich als Hof- und Amtssprache nie deutsch, sondern französisch und faßte die Beschriftung seiner Dresdner Vedutendrucke ausschließlich in französischer Sprache ab. Es bietet sich kein genügender Anhalt, zu entscheiden, wieweit er

mit dieser Fremdsprache vertraut war. Die drei Warschauer Radierungen tragen neben dem französischen einen polnischen Titel. Zur Ätzung der Titel pflegten die Künstler gewöhnlich einen gewandten Schriftstecher heranzuziehen. Nun trägt das Dresdner Blatt V R 16 im letzten Zustand den Titel „Porte d^te Wilsche Thor" (mundartlich für „Wilsdruffer Tor"). Wilsch verstand der Übersetzer als „Welsch", und so lauteten frühere Zustände auf „Porte d'Italie". Erlaubt diese Korrektur etwa die Vermutung, daß nicht etwa ein Sachse, sondern Belotto selbst den ursprünglichen Titel abfaßte, also französisch verstand?

Um sich ein Urteil über die Persönlichkeit Belottos zu bilden, sind in erster Linie die Darstellungen heranzuziehen, die der Künstler von sich selbst gibt: die Bildnisse, die er in seinen Gemälden unterbrachte und die hier zum Teil erstmalig identifiziert werden. Besonders wertvoll ist der Bildniskopf von der Hand Bacciarellis. Zwar braucht man von einem Spezialisten für Vedutenmalerei nicht allzuviel in der Bildnismalerei zu verlangen, zumal Belotto den Selbstporträts in seinen Gemälden nur den Platz von Staffagefiguren zuwies — über die großfigurig staffierte Vedute entwickelte er sich sogar gegen Ende noch zum Porträtisten (s. u. S. 64 ff.). So geben die Selbstbildnisse doch über mehr als seine äußere Erscheinung Aufschluß.

A. Selbstbildnisse als Staffagefigur in Gemälden:

0. „Tempel der Liebe" 1764 . . . . . (verschollen VG 201)
1. Vedute von Turin, 1745 . . . . . VG 24
2. Vedute von Dresden-Altstadt, 1747 . . . . . VG 50 58
3. Brunnenhof, 1764 und Replik . . . . . VG 189/190 79
4. Große Vedute von Warschau, 1770 . . . . . VG 129 97
5. Königswahl zu Wola, 1776 und Replik, 1778 . . VG 156—158 109

B. Selbstbildnisse als Staffagefigur in Radierungen:

6. Nach Gemälde A 2, dat. 1747 . . . . . VR 10
7. Nach Gemälde A 4, dat. 1772 . . . . . VR 36

C. 8. Bildniskopf, in seinem Gemälde „Ossolinskis Einzug in Rom", 1779, gemalt von Bacciarelli . . . . . VG 169 47

D. 9. Phantasiebildnis in Theobald v. Oers Gesellschaftsstück „Winckelmann in Nöthnitz 1754", Gemälde, dat. 1874. (Sächsische Landesbibliothek Dresden).

Bei künstlerischer Betätigung, jedoch nur als kleine Vordergrundstaffage, hat er sich in drei Prospekten untergebracht, zum erstenmal in der Ansicht von Turin im Alter von 24 Jahren. Er sitzt auf einem Feldstuhl — links im Vordergrund —, nach der Mode reich gekleidet, einen großen Zeichenblock auf den Knien. Ähnlich 2 Jahre später, im Prospekt der Altstadt, mit dem er in Dresden debütierte. Neben sich stellt er Thiele und Dietrich, die tonangebenden Landschaftsmaler und Günstlinge des sächsischen Hofes, die er sich dadurch beizeiten zu verpflichten

wünschte. Die Umstände, unter denen er sich in der großen Warschauer Vedute von 1770 wiedergibt (repr. Sawicki Titelbild: Ausschnitt als Kniestück), machen das Gemälde zu einer Art Historienbild, indem es die Anteilnahme des polnischen Königs für die Kunst und speziell für die des Belotto bezeugt: mit großem Gefolge suchte der königliche Auftraggeber den Künstler weit draußen am jenseitigen Ufer der Weichsel auf und läßt sich Zeit zu eingehender Besichtigung der Arbeit. Er hat sich auf einem bequemen Armsessel niedergelassen und pflegt eine gestenreiche Unterhaltung mit dem Künstler, die sich offenbar um einen Vergleich zwischen dem natürlichen Prospekt seiner Residenzstadt und dem gemalten dreht. Die entrollte Leinwand hält Belottos Sohn mit einer zweiten Figur und sekundiert die Erklärungen seines Vaters durch beredte Armgesten.

Lediglich als Staffagefigur, ohne Kenntlichmachung seiner Urheberschaft am Bilde, hat den Künstler bereits Graf Raczynski in der „Königs-
109 wahl in Wola" ermittelt (23). Der figurenreiche Vordergrund bot Gelegenheit, sich im Kreise anderer bekannter Künstler neben der Gruppe historischer Persönlichkeiten darzustellen. Die aristokratischen Zuschauer stehen und sitzen unter einem Zelte, um einen Tisch gruppiert. Inmitten der Herrschaften gibt sich der Künstler als wichtige Person. In gestraffter Haltung sitzt er auf einem Taburett, den Kopf etwas zurückgeworfen, die eine Hand elegant in die Hüfte gestemmt, die andere mit ausgestrecktem Zeigefinger zu sprechender Gebärde erhoben. Im „Brunnenhof" hat sich der Künstler in den besten Mannesjahren porträtiert. Er brüstet sich in der Kleidung eines venezianischen Aristokraten, ein Zeugnis für die Anhänglichkeit, die der Künstler für seine Vaterstadt hegte, und für die Achtung, die noch immer der Republik Venedig von der Welt gezollt wurde. Mit der Wiedergabe einer wenig schmeichelhaften, allzu starken Figur bekennt er sich ohne Scheu zu einer Lebensführung, die alle Freuden der Tafel hoch anzuschlagen scheint. Das Gebaren eines Illustrissimo wird vervollständigt durch das kleine, zweiköpfige Gefolge, einen jüngeren und einen älteren Diener; dieser trägt das voluminöse Skizzenbuch des gnädigen Herrn (24).

116 Nur für sein großes Gemälde „Ossolinskis Einzug in Rom" ist die Mitarbeit von fremder Hand verbürgt. Die getreue Wiedergabe der Piazza del Popolo, des Schauplatzes der feierlichen Begebenheit, wird auf beiden Seiten durch Schrifttafeln gerahmt, als Repoussoires ins Bild geordnet. In die Tafeln sind oberhalb der Schrift je zwei Reliefmedaillons eingelassen, Porträtköpfe im Profil enthaltend, die M. Bacciarelli in seines Landsmannes und Freundes Bildkomposition hineinmalte (25). Eines der
47 Reliefs ist das Bildnis Belottos. Die rund modellierten Gesichtsformen des Romanen, der markante Verlauf der Profillinie, der etwas zusammengekniffene Mund, der vornehme Schnitt des Auges zeigen einen verhalte-

nen und überlegenen Ausdruck, der den Hofmann und Künstler von Ansehen verrät. 59 jährig, kurz vor seinem Tode, ist ihm damit ein ehrenvolles Denkmal gesetzt. Wurde doch sein Porträtrelief für würdig befunden, als Pendant zu dem des Auftraggebers und gefeierten Nachfahren Ossolinskis unter der Grafenkrone der Ossolinski angeordnet zu werden. Und mit dem Doppelbildnis an diesem hervorragenden Platze korrespondiert auf der gegenüberliegenden Bildseite das Medaillonpaar, das den Ossolinski embassadeur mit Stanislaus August höchstselbst unter der Königskrone vereint.

Die aufgeführten Porträts zeigen fast durchgängig eine gedrungene, oft korpulente Statur und eine massige, kugelige Kopfform mit etwas fliehender Stirn. Die Gesichtszüge sind kräftig modelliert, stark geschwungene Brauen umziehen die scharfblickenden Augen, gewölbte Backenknochen, ein leicht gekrümmtes Nasenbein, die Grübchen in den Wangen und eine tiefe Kerbe in dem runden Kinn, das manchmal zum Doppelkinn wird, geben dem Gesicht eine persönliche Prägung. Das Auge, oft scharf fixierend wiedergegeben, verrät den exakten Architekturzeichner. Die breite Stirn erinnert an verwandte Schädelformen bei Männern vom Baufach. Und sicher war Belotto wie diese ein Mensch von klarem Intellekt und starkem Wirklichkeitssinn. Er stand in der materiellen Welt seiner Bildvorwürfe ebenso sicher, wie er mit den konkreten Werten des praktischen Lebens zu rechnen wußte. Wann immer der Künstler in seinen Gemälden in eigner Person auftaucht — stets zeigt er das Gebaren einer Persönlichkeit von Stand und Ansehen. Nach diesen Selbstcharakteristiken scheint er eine Natur gewesen zu sein, die ein gerüttelt Maß von Selbstbewußtsein besaß, die ihre Interessen mit großer Entschiedenheit zu wahren verstand und, wenn es nötig war, die heimatliche Mitgift des sacro egoismo auch im Ausland nicht verleugnete. Beobachtungen, deren Richtigkeit durch manches schriftliche Dokument ihre Bestätigung findet.

Belotto war ein sehr beschäftigter Maler. Sicher dankte er seine Aufträge und Erfolge nicht weniger seinen hofmännischen als seinen künstlerischen Fähigkeiten. Er mag es verstanden haben, sich ins rechte Licht zu setzen, und spielte bei Hofe wahrscheinlich eine glänzende Rolle. In dem von den Fremden viel besuchten Studio seines Onkels herangewachsen, hatte er frühzeitig Umgang mit der großen Welt. Am Dresdner und Warschauer Hof genoß er besondere Gunstbezeugungen der Herrscher. König August III. gewährte ihm das höchste Künstlergehalt, — es erreichte das doppelte und oft vielfache anderer Künstlerpensionen (vgl. Wiesner S. 90), und die Einkünfte, die ihm König Stanislaus August in Warschau zubilligte, waren noch besser als die sächsischen. Er konnte es sich also leisten, auf großem Fuße zu leben. Als nun diese Dresdner Primadonnen-Gage nach dem Siebenjährigen Kriege um drei-

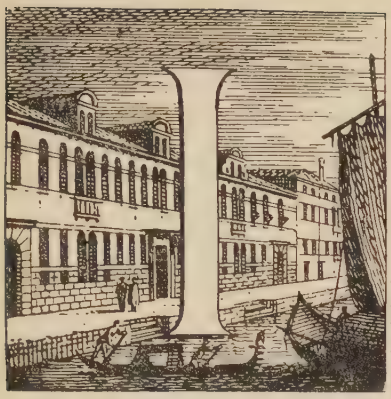
viertel gekürzt wurde, brachte er es nicht fertig, sich einzuschränken. Zu allem Unglück hatte er durch das Bombardement Dresdens Hab und Gut eingebüßt. Er hatte überall Schulden und mußte gar fürchten, daß ihm als lästigen Ausländer die Tramontane, d. i. die Aufenthaltserlaubnis, entzogen wurde. Ständig lag er Hagedorn, dem Direktor der Akademien und Kunstsammlungen, wegen Gehaltszulagen und geldlichen Sonderbewilligungen in den Ohren: „Bey allen Gelegenheiten führt er seine langsame Kunst und seine zahlreiche Familie an" (26). Das brachte ihm von Hagedorn die Bezeichnung eines „verwickelten" Mitgliedes der Akademie ein (27). Die Aktennotizen zeichnen aber noch dunklere Schatten in das lichte Bild. Zwischen seinem Onkel Antonio Canal und ihm scheint in frühen Jahren ein unheilbarer Zwist ausgebrochen zu sein (28), und von einer Spannung zwischen seinem Vater und ihm zeugt ein Brief des Vaters an Brühl, aus dem ein höchst ungünstiges Bild des Sohnes herausschaut (29). Da persönliche Züge in den wenigen geschriebenen und gedruckten eigenen und zeitgenössischen Nachrichten nur zwischen den Zeilen aufzuspüren sind, verlohnt sein Abdruck. Er ist nicht wörtlich zu verstehen — maßlose Übertreibungen sind typisch für die Zeit. Er interessiert aber auch als Musterleistung eines Bittgesuches, im stilisierten Pathos des temperamentvollen Südländers dem allmächtigen Premierminister eines absolutistischen Staates vorgetragen:

Brief Lorenzo Belottis an Brühl.

> Perdoni V. E., se ignoto ho l'ardire di presentarmele. Io sono il più misero de suoi servidori, e le domando giustizia. Io sono il padre del Pittore Canaletto, e sono oppresso, strapazzato, tormentato quotidianamente da quell' indegno del mio figliuolo, il quale ha l'ardire di minacciarmi di farmi morire in Königstein, e questo a nome di V. E. Abbia piéta di me, Exc^{mo} Signore; ed io non crederò mai, che simili ordini ingiusti possono partire della di Lei Clemenza. Tutta la cittá conosci il cervello bestiale di esso mio figlio, e dall altra parte, la mia pazienza e le mie onorate procedure: ..... non dubito, che V. E. ..... ascoltare lui solo. Io ho taciato ed ho sofferto fin adora; ma adesso la dispiazione mi fa domandare piéta. Povero vecchio, bagnato di lagrime, le bacio respectuosissiamente la mano.
>
> Di V. E. umil^{mo} divo^{mo} ed obligati^{mo} serv^{re}
>
> Dresda 16. Nov. 1754 Lorenzo Belotti

Diese Machtbefugnisse, mit denen der Sohn offenbar geprotzt hatte, standen ihm sicher nicht zu Gebote. Jedenfalls läßt auch dieses Schriftstück ahnen, daß der Umgang mit Mr. Paintre royal nicht ganz einfach war.

Die echtesten Dokumente, die über die Persönlichkeit Belottos Aufschluß geben, sind schließlich seine Gemälde selbst. Hinter dem Werk seinen Schöpfer zu erkennen, kann dem Leser selbst überlassen bleiben.



ITALIENISCHE HEIMAT

In der spätbarocken Kunst vereinen sich zwei Geistesströmungen: Ein lebhaftes Interesse für polyhistorische Bildung. Man ist in der Mythologie, Ethnographie und klassischen Literatur bewandert, man entwickelt in der Kunst große Kennerschaft — früheste Neugotik Englands, italisch-klassische Haltung der französischen Architektur, Anlehnung an die große Historien- und Landschaftsmalerei des Hochbarock, Aufnahme vorder- und ostasiatischer Stilelemente von der Innenarchitektur. Andererseits liebt man aktuelle Stoffe, zeitgemäße Temperamentsäußerungen, Genrebilder, kurz Darstellungen seiner selbst und seiner stilisierten Umwelt, seines Lebensraumes.

Das 18. Jahrhundert heißt das aristokratische Zeitalter Europas. Eine bestimmte Gesellschaftsschicht wird als wesentlicher Träger des kulturellen Gewissens angesprochen. Ihre Ausstrahlung reicht jedoch tiefer und wirkt bürgerlicher, als ihr Name glauben macht — ein scheinbarer Widerspruch gleich dem vom „Fürsten als Bürger" am Jahrhundertende. In beiden Fällen wird eine Gesellschaftsschicht tonangebend und färbt nach unten bzw. oben ab. Im Spätbarock streifen der höhere Beamte und der Großkaufmann ihren patrizischen oder bürgerlichen Habitus ab, um die Lebensform der obersten Klasse anzunehmen und ihre Lebensumwelt nachzuahmen. Nun entsprach es von jeher dem Wesen des Hochadels, seiner gehobenen Stellung in irgendwelchen repräsentativen Formen Ausdruck zu verleihen, wenn bestimmte Anlässe es forderten. Der Spätbarock aber zeitigt eine ununterbrochene Kette von Anlässen, die ein Beharren in „Präsentierstellung", eine dauernde Selbstkontrolle seiner Wirkung auf die Umwelt forderten. Die Etikette des Hofes wird zum Tyrannen, das Gebaren der Aristokratie ein strenger Bewegungskanon, gestimmt auf gegenwärtige oder abwesende Zuschauer. „Man legte das Leben darauf an, beobachtet zu werden, der Spiegel war nicht zu entbehren, er ist das stärkste Charakteristikum der Zeit, der Kernzweck ist sich zu bespiegeln, oder gesehen zu werden" (30).

Sich seiner selbst bewußt zu sein — mag es hier nun als Stärke oder Schwäche gelten — ist künstlerisches Gestaltungsprinzip des Spätbarock. Unter diesem Gesichtswinkel ist auch der Motivkreis der profanen Malerei

zu betrachten — die Selbstdarstellung der Epoche geht tatsächlich über das anderswann eingehaltene Maß weit hinaus. Die Porträtaufträge werden gleich serienweise erteilt. Man läßt sich in Wachs modellieren oder en miniature konterfein. Ganze Wände von Sälen und Kabinetten schmücken die Öl- und Pastell-Bildnisse von lebenden oder verschiedenen Familienmitgliedern, geistlichen und weltlichen Würdenträgern, weiblichen Schönheiten („Salle des Beautées). Die Gesellschaftsszenen des Salons, die Toilettenszenen des Boudoirs und diskreten Momente des chambre séparée behandeln ungezählte Wiedergaben und werden in graphischen Reproduktionen, sei es als Einblattdruck, sei es als Buchillustration, verbreitet. Die Fürsten und ihre Generale statten ihre Paläste und Häuser mit monumentalen Bildteppichen und großformatigen Gemäldezyklen aus, die ihre mehr oder weniger heldischen Kriegstaten verherrlichen. Bei allen Festen, deren jedes zu einer Haupt- und Staatsaktion wird, allegorisieren sich die Fürsten in klassischer Verkleidung, in der sie ernstlich Anspruch erheben auf Parallelisierung mit den großen Heroen der Antike. Die Festzüge finden wiederum Darstellung in der Kleinplastik, der Miniaturmalerei und ihre Vervielfältigung im Druck. Ritterliche Spiele, selbst der Reitunterricht des Fürsten, werden malerischer Vorwurf. Darstellungen der fêtes champêtres, Kostüm- und Maskenbilder erfreuen sich großer Beliebtheit. Und endlich findet auch die Darstellung des all- und festtäglichen Schauplatzes besondere Pflege und ihre selbständige künstlerische Bedeutung. Die Vedutenmalerei ist eine typische Schöpfung des Rokoko, ohne die eine Vorstellung von seiner Kultur unvollkommen bleiben würde. „Die Vedute entspricht dem Gesellschaftsstück. Die Zeit . . . wollte das flüchtige Spiegelbild ihres gesellschaftlichen Treibens fixieren, weil man doch sehr stolz auf sich war . . . Und die Abbildungen der Schlösser und Bauten wollte man aus den gleichen Gründen haben — es waren ja nicht Erinnerungsstücke wie die Veduten aus Italien, sonst könnte man die Tatsache nicht erklären, daß die Ansichten des Schlosses im gleichen Schlosse hingen, das sie darstellten. Stiche und Architekturrisse hätten und haben ja vollauf genügt, um einen Überblick über die Bauanlage zu geben“ (31).

Es führt ein direkter Weg — bereits im Holland des 17. Jahrhunderts oft beschritten — vom Architekturbild, das Innenräume wiedergibt, zum Platz- und Straßenbild, das den Freiraum zu fassen sucht. Zur Darstellung kommen nicht nur die eigens von der Zeit für repräsentativ-gesellschaftliche Zwecke geschaffene Cour d'honneur, das Garten-Parterre und Appartement, die künstlichen Bassins und Kanäle für Wasserfeste, sondern ebenso die von früher überkommenen Raumdispositionen der Städte oder natürliche Landschaftsgegebenheiten: Die alten Straßenfluchten und Plätze, die Grachten und Flußläufe mit ihrer Ufergestaltung, die Tore und Befestigungswerke.

In der früheren Malerei spielten die Vedutendarstellungen gegenüber figürlichen Gruppen meist nur die Rolle von Kulissen, sie hatten die figürliche Komposition zu kommentieren. Jetzt sind die Rollen vertauscht. Die Vedute gewinnt Bedeutung als selbständiges Bildmotiv, und die Darstellungen von Mensch und Tier dienen nur als Staffage, zur Erleichterung des Raumverständnisses. Wenn in diesem Spezialzweig der Landschaftsmalerei Italien tonangebend wurde, so nicht zuletzt wegen klimatischer Voraussetzungen. Italien ist von Natur das Land der Prozessionen und Feste, des Handels und Wandels unter freiem Himmel. Aber nicht die Beobachtung des einsamen Menschen in der weiten Landschaft, sondern der Volksmenge in der Stadt entspricht südlicher Art. Die Künstler des Nordens sind die Schöpfer der großen Landschaftsmalerei, die des Südens haben den ausschlaggebenden Anteil an der Darstellung der „Kunstlandschaft", eben der treuen Stadt- und Straßenvedute. Es verschlägt nichts, daß die Brüder van Eyck Nordländer waren, daß Holland im 17. Jahrhundert einige Spezialisten der Straßenvedute hervorbrachte, daß die gleichzeitigen hoch- und niederdeutschen oder französischen Maler, wenn sie nach Italien kamen, Städtebilder schufen: Hat man der Vedute auch eine starke Dosis nichtitalienischer Fermente zuzusprechen, so ist doch zahlenmäßig, oder weniger statistisch gesagt, interessemäßig wie der Name so die Sache italienisch.

Schon früher tritt die Vedute vereinzelt als Erinnerungsstück auf. In Reisealtärchen soll die Darstellung der Heimatstadt den Reisenden an das ferne Vaterland erinnern, auf Brautcassoni das Bild des Elternhauses der jungen Ehefrau das aufgegebene Zuhause vor Augen halten. Darf die Erteilung von Aufträgen als künstlerische Anregung gelten, so liegt ein Anlaß zur Vedute des 18. Jahrhunderts in der Liebhaberei ausländischer Reisender für Erinnerungsstücke an die vornehmsten Stationen einer italienischen Reise, an Rom und Venedig.

Die obligatorische Kavaliertour, die peregrinatio academica jedes jungen Aristokraten, die ihn an der Seite seines Mentors durch die großen Staaten Europas führte, verlangte als unerläßlichen Programmpunkt den Besuch von Rom und Venedig. Handgreiflicher und rascher auffaßbar als geschriebene Erinnerungen, als Worte über diese Stätten der Geselligkeit und des Studiums, mußten gemalte oder gezeichnete Darstellungen wirken.

Wie in Erscheinung und Charakter der Römer sich vom Venezianer unterscheidet, so anders sind die Züge der Städte Rom und Venedig. War dieses von jeher geschäftig, verschlagen, so jenes pathetisch, monumental; wirkt Venedig geheimnisvoll, so Rom mythisch. Spricht man der „Königin der Adria" weibliche Grazie zu, so dem „caput mundi" männlich-heroische Kraft. Eignet der Lagunenstadt der unwirkliche Zauber tausendjähriger Jungfräulichkeit, so besitzt die Roma eterna ihre Unvergänglichkeit in zwei- und mehrtausendjährigen Institutionen. Die eine scheint seit Jahr-

hunderten zeit- und zukunftslos, die andere trotz oder kraft ihrer Tradition ständig geschichtsbildend. Die demokratische Handelsrepublik stimmt gefällig und heiter, die Residenz des geistlichen Fürsten der Welt ernst und zurückhaltend.

Der Reisende des 18. Jahrhunderts kam nach Venedig der Musik, des Theaters, der internationalen Geselligkeit wegen, nach Rom um der klassischen Denkmale, des Stuhles Petri willen. Dort erwartete er, als Vergnügungsreisender auf seine Kosten zu kommen, hier versprach er sich nachhaltigere Anregung — als Studierender oder Pilger. An Venedig interessierte ihn das gegenwärtig Lebende, an Rom das aus der Geschichte Überkommene. War er dort galant, verliebt, leichtsinnig, so hier seriös, lernbegierig, fromm. Dieses von Grund auf Anderssein der beiden Städte spiegelt sich in der Vedutenmalerei Roms und Venedigs.

Die Physiognomie Venedigs hat ihren deutlich erkennbaren Einfluß auf die Vedutenmalerei Europas. Die Bezeichnung Canaletto ist zum Gattungsbegriff für das Bautenbildnis geworden, Ruinenbildnisse gehören nicht dazu. Die Veduta ideata oder fantastica, besser Architektur-Komposition, nimmt im Oeuvre der beiden Canaletto, sowohl Antonio Canals wie Bernardo Belottos, eine verhältnismäßig nur kleine Zahl ein, und ebenso das Ruinen- oder Landschaftsbild. Ihre eigentümlich künstlerische Domäne ist die Darstellung intakter Platz- und Straßenarchitektur in getreuer Übereinstimmung mit tatsächlichen Gegebenheiten oder in engster Anlehnung an diese. Im Oeuvre Belottos verschiebt sich die angedeutete Aufteilung der einzelnen Bildtypen in bestimmte Gattungen noch zugunsten der getreuen Vedute: Sie behauptet die überwiegende Mehrheit nicht allein auf Grund seiner wohlbekannten Gemälde, sondern selbst mit Einschluß seiner weniger beachteten oder unbekannten Architektur-Kompositionen. Der gemeinhin unter der Spitzmarke Canaletto gesammelte Motivkreis „getreue Vedute" konzentriert sich für Italien entwicklungsmäßig auf Venedig. Gewiß laufen die Fäden hinüber und herüber, Rom hatte neben der Ruinenlandschafterei (Ghisolfi, Pannini) das Straßenbildnis, auch pflegte umgekehrt Venedig die Ruinenlandschaft (die Riccis und Marieschis). Aber die Akzente liegen anders. In der venezianischen Vedutenmalerei herrscht das getreue, exakte Straßenbild, in der römischen das Ruinenbild. Am markantesten verkörpern diese charakteristische Lokalfärbung die Radierungen des Altersgenossen Belottos, Piranesis. Geboren und geschult in Venedig, geht er in Rom mit fliegenden Fahnen zur Ruinenlandschafterei über, falls er nicht gar um ihretwillen Venedig verließ. Dagegen bleibt Antonio Canal, trotz eines mehrjährigen Studienaufenthaltes in Rom, der Ansichtenmalerei intakter Bauten und damit seiner Vaterstadt Venedig treu.

Diese Gegensätze beruhen in der Physiognomie der beiden Städte. Das architektonische Interesse an Rom überwiegt hinsichtlich seiner antiken

Bauten. Diese werden malerisch-barock oder romantisch gesehen und dargestellt. In Venedig gibt es für den Vedutenmaler keine Wahl: Die Stadt bietet seit Jahrhunderten ein fast unberührt erhaltenes Bild: Von belanglosen Erweiterungen abgesehen, ist ihre Entwicklung als Ganzes um 1400 beendet, ihr Grundzug unverrückbar festgelegt, im Gegensatz zu Rom. Keine neuen Quartiere wurden erschlossen, die Grenzen, wie sie die Natur einer Insel setzt, sind mit Bauten gefüllt (32). Vielleicht liegt hierin noch heute einer der Reize Venedigs verborgen, die einzige Stadt Europas zu sein, die ihre mittelalterlichen Grenzen nicht überschritt und trotzdem „Weltstadt" blieb. Die mittelalterlichen Plätze und Gassen, die Ufer und Kanäle blieben in Verlauf und Abmessung durch die Jahrhunderte unverändert, neue kamen nicht hinzu. Was hier spätere schufen — und sicher nicht weniger Bedeutendes — mußte Platz finden im engbegrenzten Bezirk der Inselstadt. Nur Baulücken standen zur Füllung noch offen, selten wurde altes abgetragen, um Platz für neues zu machen, und dann nur für Monumentalbauten wie die Prokuratien, Libreria, Dogana, oder die Kirchen, soweit sich diese nicht mit einem Bauplatz auf den umliegenden Inseln (Giudecca und Zattere) begnügen mußten. So wurde Venedig zum europäischen Ausgangspunkt der realistischen Vedute (33).

Eine Betrachtung der spätbarocken Malerei verpflichtet immer auf Vergleiche mit der des Hochbarock. Die Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts steht unter dem Einfluß der Vorbilder eines Ruisdael, Everdingen, Wouwerman, der in Italien wirkenden Roos, Muliers gen. Tempesta, P. v. Laer u. a. Bamboccisten, des Claude Lorrain und Poussin (34). Aber auch ein Spezialzweig der Landschafterei — die Vedute in der Art der Canaletto — hat einen Vorläufer in dem bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts reichsten deutschen Lande, in Holland. Gewiß hatte auch Venedig seine Tradition. Die für die realistische Vedute prophetischen Leistungen der Brüder da Ponte gen. Bassano — Francesco il giov. (1549—92) (35) und Leandro (1557—1622) (36) — dieser erscheint Woermann (Gesch. dr. Kst.) als Begründer der Prospektmalerei — mögen in ihrem Nebeneinander von Stadtansicht und Figurenszene sogar bis auf Carpaccio zurückverweisen — dort sind es Darstellungen von Heiligenlegenden, versetzt in die unmittelbare Gegenwart zeitgenössischer Stadtbilder Venedigs, Prozessionsbilder u. a., hier die Darstellungen von Staatsfeierlichkeiten der Republik. Aber schon die Bassani ordnen die Figuren der baulichen Umwelt im entsprechenden Größenverhältnis ein, womit für Venedig der entscheidende Schritt vom Phantasieprospekt zur realistischen Vedute getan ist. Doch stehen sie im Schaffen dieser Künstler noch vereinzelt da, gegenüber dem an Veduten so reichen Settecento.

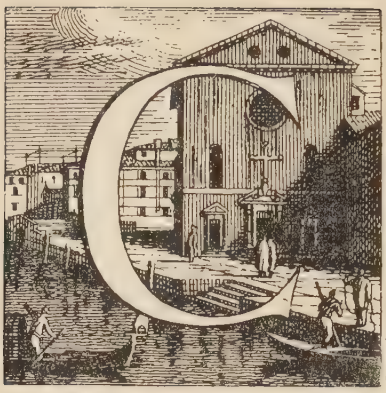
Naturalistische Tendenzen des niederländischen 17. Jahrhunderts hatten vom Genre- und Volksbild gelegentlich zum reinen Straßenbild geführt. Besonders gegen Jahrhundertende tritt eine Gruppe von Spezialisten auf (Hendrik de Mayer † 1690, J. Berckheyde † 1693, J. v. d. Heyden † 1712) (37), deren Hauptvertreter Kaspar van Wittel (1653—1736) die realistische Vedute nach Italien brachte, dort Vanvitelli genannt. Sie muß für Venedig und Rom eine überraschende Offenbarung bedeutet haben. 1683 ist seine Vedute von Rom mit dem Tiber, der Brücke, der Engelsburg und Peterskirche entstanden (Pal. Corsini, Rom). Diese hier festgehaltene Stadtansicht wirkte über zwei Menschenalter nach — in fast wörtlicher Wiederholung kehrt sie im Gemälde Panninis und der Radierung Piranesis (Hind 29) 1754 wieder. Und 1697 ist seine Ansicht des venezianischen Fondamento datiert (38). Diese Bilder enthalten bereits alle Merkmale der realistischen Stadtvedute in der Auffassung des 18. Jahrhunderts — eine Beobachtung, der bisher nicht genügend Gewicht beigemessen wurde, obwohl schon Mariette a. a. O. 1774 von seinem Zeitgenossen Antonio Canal zu sagen wußte, er habe in der Manier des Vanvitelli gearbeitet. Den besonders günstigen Standpunkt, von dem aus Vanvitelli seine „Veduta del naturale" (39) aufnahm — die Isola di S. Giorgio — haben die Vedutisten des 18. Jahrhunderts ungezählte Male wieder aufgesucht. Von hier aus blickten sie über das Bacino di S. Marco zwischen Dogenpalast und Libreria in die Piazzetta mit der Seitenansicht der Domkirche bis hinein auf den Orologio. Aber noch mehr: Die Ordnung seiner Bildtafel parallel zu den Gebäudekomplexen längs der Riva haben spätere übernommen, ja sogar das charakteristische Repoussoir seines Bildes — ein großer Frachtsegler am rechten Bildrand, dessen aufgetakelter Mast bis an den oberen Bildrand reicht — kehrt in einigen Veduten des 18. Jahrhunderts wieder (40). Andere realistische Veduten Panninis von Rom sind ebenso in engste Beziehung mit Vanvitelli zu bringen.

Luca Carlevarijs (1663—1730), gewöhnlich als Vorläufer Canal's, womöglich Vater der venezianischen Vedute bezeichnet, war gleichzeitig Architekt und wird als Mathematicae cultor bezeichnet. Er beginnt 1703 als Kunsttopograph mit einer radierten Sammlung von 100 Ansichten venezianischer Bauten, zu deren Darstellung er „geistige Beweglichkeit des Herzens und der Hand vereinen mußte mit den Forderungen der Mathematik, Aritmetik, Geometrie, Perspektive und der Kenntnis der Baukunst" (aus der Zueignung der Folge). Auch die Wiedergaben einzelner Bauten, herausgelöst aus den Stadträumen, sind im Vorwort unter dem Begriff Vedute zusammengefaßt. Die Folge enthält aber bereits auch Platz- und Straßenansichten weiterer Räumlichkeiten und eine farbige Klarheit, die zum Typ Canaletto hinführen. Der Grad der Beeinflussung Carlevarijs auf den eine Generation jüngeren Spezialisten, Giovanni

Antonio da Canal, detto il Canaletto (1697—1768), ist noch ungeklärt (41). Ihm fiel die Führung in dem Zweig der Veduta esatta, del naturale zu — dem getreuen Städtebild, frei von jeder klassisch-historischen Gelehrsamkeit (Piranesi), romantischen Ruinensentimentalität (Ricci) und jeder anderen Abweichung von der Wirklichkeit. Seinen Idealveduten, ob reine Architektur-Phantasien, ob Kreuzungen solcher mit Darstellungen vorhandener Bauten, kommt nur untergeordnete Bedeutung zu bei der Einstellung seiner Persönlichkeit in die Entwicklungsgeschichte. Sein Platz ist in vorderster Reihe für die Landschaftsmalerei. So widerspruchsvoll es scheinen mag: Auf dem Umweg über das ungeschminkte Städte- und Straßenbild lösten sich die Maler von der herkömmlichen Darstellung der Landschaft, die sie bisher nicht in der Natur, sondern im Atelier studiert hatten. (Von dort her wird sein Meisterschüler Belotto zum Beginner des „Dresdner Realismus".

Die Befreiung aus den überkommenen Darstellungsweisen ging von England aus, der geistigen Keimzelle des „Zurück zur Natur" — Naturreligion, Naturrecht, Naturmoral, Naturerziehung hieß die moderne Bewegung (Grote) (42). Man hat auf die enge Beziehung von Landschaftsmalerei und Gartengestaltung hingewiesen (43). Und bezeichnend für die Entdeckung landschaftlicher Schönheiten — die Engländer waren die ersten Bewunderer der Alpen — ist der auffällige Themenwechsel Antonio Canals bei seinem Besuch in England (1746—1756): Die Londoner Platz- und Straßen-Ansichten treten zahlenmäßig in den Hintergrund, den Hauptanteil bestreiten die Veduten der aristokratischen Landschlösser inmitten der Landschaftsgärten. Seine Auftraggeber wünschten keine Phantasie-Veduten, keine Städtebilder, in deren Pflege die Italiener tonangebend in ganz Europa waren, sondern Landschaftsdarstellungen nach der Natur. Zu deren unverfälschten Wiedergaben war ein Vedutist vom Schlage Canals prädestiniert, kein besserer hätte sich um die Jahrhundertmitte finden lassen, der in der Natur nicht die Bilder anderer Maler sah, sondern mit eigenen Augen um sich blickte.

Die Forderung des Naturstudiums, mit der erst am Ausgang des Jahrhunderts Ernst gemacht wurde, erfüllten bereits um die Jahrhundertmitte Canal und seine Schüler, wenn auch nur gegenüber ihren stadtarchitektonischen Objekten. Ihr Schaffen bewirkte eine Beschleunigung des Bruches mit der Nachahmung hochbarocker Landschafterei, sie wurden zum Begründer des neuen Realismus, der in direkter Linie auf die Schweizer Kleinmeister führt. Die folgende Generation wußte es ihnen nicht zu danken — das schlichte Stadtporträt schien ihrer Pflege unwürdig. Mochte das „Was" Canaletto'scher Kunst veraltet und überlebt sein — das „Wie" mußte ihnen als unbestrittenes Verdienst bleiben.



„Wenn Venedig vom Erdboden verschwände — quod Zeus avertat —, so würden die Bilder des Canaletto genügen, um es uns für ewig unvergeßlich zu machen". Corrado Ricci (44).

analettos Studio, das diese venezianischen Vedutenwerke hervorbrachte, befand sich im Kirchsprengel S. Vio, unweit der Maria della Carità, heute Academia, genannt nach der Kirche der Heiligen Vito (d. i. Veit) und Modesto. Alljährlich zum Namenstag des Titelheiligen, am 15. Juni, waren die Anwohner Zeugen der glänzenden Kirchenvisitation durch Dogen und Signoria. Das Atelier war schon zu einer Zeit hochgeschätzt und von Auftraggebern überlaufen, als der Meister Giovanni Antonio Canal noch keine 30 Jahre zählte. Er übernahm mehr, als er ausführen konnte, wie man sich schon damals erzählte (45), so daß er daran denken mußte, sich nach Mitarbeitern und Gehilfen umzusehen.

Da Canal selbst unverheiratet oder kinderlos gewesen scheint, lag es nahe, wenn er sich zuerst in der Verwandtschaft umtat. Seine mit Lorenzo Belotti verheiratete Schwester Fiorenza hatte drei Söhne. Ob Pietro Bellotti di Canaleti (Stammtafel III 3) sein Neffe und Schüler war, ist zwar archivalisch nicht erwiesen, aber höchst wahrscheinlich aus der auffälligen Verbindung des Familiennamens Bellotti, sogar in der Schreibweise seines Vaters, mit dem Beinamen Canaletto und der Profession eines Landschafters. Der Künstler taucht 1755 in Nantes als Venezianer auf und wird dort 1768 ein zweites Mal erwähnt. Pietro wird als Landschafter genannt (46), vielleicht verbirgt sich hinter mancher Vedute, die in der Masse Canalettoscher Schulwerke schwimmt, Pietro als Verfasser. Seine Zeit kennt ihn nur als Figurenmaler, und dazu bloß aus einem einzigen Gemälde (47). Was Pietro allerdings an künstlerischen Fähigkeiten versagt blieb, vermochte er aus der Beilegung des Ateliernamens auch nicht zu gewinnen. Aus dem Markennamen Canaletto wußte er kein Kapital zu schlagen, worauf sich sein befähigterer Bruder Bernardo verstand.

Bernardo Belotto wurde am 30. Januar 1720 in Venedig geboren. Seine 3 Beinamen waren Michiel wie der Bruder, Antonio nach dem Oheim, und Eugenio. Sein Eintritt in die Canaletto-Werkstatt in S. Vio mag schon in jungen Jahren erfolgt sein. Wie der Novize mit Feder und Stift umzugehen lernte, zeigt ein Satz von einigen Übungsblättern, die

alle Zeichen des Studiums tragen. Allerdings wird sich Antonio Canal keine ernsten pädagogischen Gedanken gemacht haben, wie sein zukünftiger Meisterschüler in die Kunst einzuweisen sei. Was von diesen Studienblättern erhalten ist, zeigt ein manuelles Kopistenverfahren nach Vorlagen, kein tieferes Auseinandersetzen mit dem Problem der Raumdarstellung (Linear- und Luftperspektive) oder mit der figürlichen Staffage.

Die am 8. Dezember 1740 datierte Ansicht von Giovanni e Paolo (VZ 37) 1
gibt Auskunft über sein bis dahin erworbenes Können. Bis 1744 fehlen weitere datierte Arbeiten. Es handelt sich um venezianische Veduten. Viele der gleichen Aufnahmen haben sich von der Hand Antonio Canals erhalten (Windsor, vgl. v. Hadeln und die betr. Nrn. des VZ-Kataloges). Der Lehrer mag sie seinem Schüler zum Kopieren gegeben haben, damit er sich zuerst die manuelle Gewandtheit im Niederschreiben derartiger 6
Skizzen und Zeichnungen aneignete.

Abgesehen von kleineren Exkursionen auf die terra ferma — die Brenta aufwärts bis Padua — wird der junge Bernardo bis zu seinem 21. Lebensjahre nicht weit von Venedig weggekommen sein. Aus der Masse der Gemälde, die unter dem Synonym Canaletto gehen oder mit größerer Entschiedenheit Belotto zugewiesen werden, dürften einige Arbeiten als früheste Beispiele seiner malerischen Anfänge gelten: Die Vedute der 54
Piazza di S. Marco (VG 1 Sammlung Hollitscher), das „Panorama" des Prà della Valle von Padua (VG 2) — fast wörtlich übernommen aus zwei Radierungen seines Lehrers —, zwei venezianische Idealmotive (VG 3 und 4) und zwei römische Ansichten (VG 5 und 6), gleichfalls unbe- 49
holfene Versuche des Schülers nach Vorlagen seines Meisters, um ihm die malerische Gewandtheit der Pinselführung abzulernen.

Vermutlich weilte Bernardo um 1740 in Gesellschaft seines Onkels Antonio in Padua. Um dieselbe Zeit sind seine ersten Versuche in der vervielfältigenden Kunst anzusetzen, die 8 geätzten Ideal-Vedutinen nach 7—14
römischen und paduanischen Motiven in der Auffassung und Vortragsart seines Lehrers — nach dessen teils gezeichneten, teils radierten Arbeiten. (Das Titelblatt von Antonios Radierungsfolge trägt die Jahreszahl 1741.)

In die erste Hälfte des 5. Jahrzehnts fällt die große Studienreise Belottos, gleichsam seine Gesellenfahrt, die ihn bis Rom geführt haben soll. Die Annahme eines römischen Aufenthaltes beruht auf Tradition (seit Orlandi 1753), wonach ihn sein Meister zur Begleitung mitgenommen hätte. Canal war schon als 21jähriger einmal in Rom gewesen, also im gleichen Alter, wie es für Belotto angenommen wird. Nun fehlen zwar archivalische Nachrichten, die einen Besuch Roms für Belotto, wie eine Wiederholung des Besuches für Canal belegen könnten. Soweit neuere Forscher dem überlieferten on dit nachspürten, vermögen sie sich lediglich auf Arbeiten der beiden Künstler zu stützen (48). Für Canal

darf ein Besuch Roms in den Jahren um 1720 als gesichert gelten. Sein malerisches und zeichnerisches Oeuvre, das sich mit römischen Motiven beschäftigt, erhielt aber in den Jahren 1740—44 eine beträchtliche Bereicherung, so daß die Vermutung nahe lag, er habe den Impuls dazu durch einen zweiten Besuch Roms empfangen. Doch sind hieran in jüngster Zeit Zweifel aufgekommen, selbst Constable hält 1929 diese Gemälde ohne zweite Romreise für möglich, einfach auf Grund irgendwelcher Zeichnungen oder Drucke, sei es von eigener, sei es von fremder Hand. Für zwei dieser Gemälde kann ich Radierungen aus Brustolons seltener Folge „Vary Prospetti di Roma Antica e Moderna" als Vorlagen
49 nachweisen (VG 5 und 6). Sollte jedoch wirklich Brustolon der Entleiher sein und die Gemäldegruppe nicht auf autoptischen Zeichnungen Canals beruhen, so müßten sie auf Aufnahmen vom Rombesuch 1720 zurückgehen. Die noch nachweisbaren Zeichnungen Canals um 1740 führt v. Hadeln S. 14 überzeugend auf ein verschollenes Album aus früherer Zeit, also auf den ersten Romaufenthalt zurück. Möchte ich danach eine zweite Romreise Canals füglich bezweifeln, so kann ich mich der verbreiteten Behauptung, allenfalls Vermutung von Belottos Begleiterschaft nicht anschließen. Dessen Gemälde römischer Veduten entstanden zwanzig und mehr Jahre nach seiner Abreise aus Italien (s. u. S. 91), außer den schon genannten Veduten „Colosseum" und „Constantins-Basilica", die ebenso wie entsprechende Gemälde Canals mit den Radierungen Brustolons übereinstimmen. Canal mag zur erneuten Behandlung römischer Motive durch einen Auftrag seines Gönners Joseph Smith, Konsul des britischen Reiches bei der Venezianischen Republik, veranlaßt worden sein — stammt doch der Großteil dieser Gemälde aus dessen Sammlung und gelangte von da nach Windsor-Castle. Und so mögen die Arbeiten des Meisters den Eleven zur Darstellung gleicher Themen angeregt haben.
2–5 Denn was Belottos Zeichnungen römischer Veduten in Darmstadt anlangt, so tragen auch sie alle oben angedeuteten Anzeichen des ersten Studiums und sind eindeutig Kopien nach Arbeiten des Lehrers. Deshalb sind sie in diese Frühzeit einzusetzen. Belottos Besuch von Rom ist auf Grund dieser Indizien zu streichen.

An Hand anderer Arbeiten dürfen hingegen die Reisestationen Florenz, Varese, Turin und Verona als verbürgt gelten. Daß sich der Künstler hier wie bei den römischen Veduten auf Vorlagen anderer stützte, so daß der Besuch auch dieser Städte nur auf einer Fiktion beruhen würde, ist ausgeschlossen. Die Themen des oberitalienischen Bilderkreises sind durchaus originell, früher in der Art der venezianischen Vedutisten noch nie behandelt und von Belotto zum ersten Male erschlossen worden. Es sind durchgehend exakte Stadtporträts, für die sich keinerlei fremde Vorlagen finden lassen. Wie die Gemälde, tragen auch die zugehörigen Zeichnungen alle Anzeichen unmittelbarer Naturaufnahme. An ihnen läßt sich

die Reiseroute rekonstruieren. Weiterhin gibt aber die Beschriftung einiger Zeichnungen Aufschluß über die zeitliche Abfolge ihres Entstehens sowie über die Auftraggeber.

In FLORENZ, der Residenz des Großherzogs von Toscana, Franz I. 52, 53
Stephan und Gatten seiner späteren Auftraggeberin Maria Theresia, nahm Belotto mehrere Ansichten des Lungarno mit seinen vier Brücken und der Piazza della Signoria auf (VG 13—19). Dann ging die Reise 1744 nach Vaprio d'Adda und Varese, einer bevorzugten Gegend unweit des Lago Maggiore, wo begüterte Mailänder ihre Villeggiaturen abhielten. Eine war der ausgedehnte Landsitz des Domherrn Graf Antonio aus der bekannten Familie der Simonetta, die seit Jahrhunderten in Mailand ansässig war(49). Wahrscheinlich wurde unser Künstler auf der Durchreise in Mailand beauftragt, die Villa Cagnola in GAZZADA VG 22 u. 23, VZ 34 u. 35 und das herrliche Alpenpanorama mit den schneebe- 16
deckten Gipfeln, wie es sich von der Villa aus eröffnet, für Conte Antonio zu malen. Er war, soweit bekannt, der erste illustre Auftraggeber, dem sich eine imponierende Zahl neuer Gönner des Künstlers und Liebhaber seiner Kunst anreihen sollte. Der nächste war Karl Emanuel III., König von Sardinien und Herzog von Savoyen, ein Vorfahre des gegenwärtig regierenden Könighauses Italien und Verwandter des Eugenio Francesco di Savoia, unseres bekannten Prinz Eugen, aus dessen Nachlaß der König 1741 die reichen Sammlungen niederländischer Gemälde erstand. Vier Jahre danach war Belotto am piemontesischen Hofe in TURIN tätig. Aus der Zeit haben sich zwei Gemälde erhalten, die Veduten der Residenzstadt (VG 24 und 25). Die eine stellt das Königsschloß Valentino mit der dahinterliegenden Stadt vor Augen, die andere die Pobrücke und anschließende Stadtteile. Im Vordergrund dieses Gemäldes hat sich der Künstler erstmalig porträtiert (s. o. S. 13).

Um die Mitte der vierziger Jahre wird auch sein Besuch VERONA's anzusetzen sein. Ob er aus eigener Initiative die Serie seiner Stadtbilder mit den alten Etschbrücken schuf, oder ob sie auf Bestellung entstanden, ist nicht bekannt. Da jedoch Verona schon damals seit Jahrhunderten zum Herrschaftsgebiet der Republik Venedig gehörte, zudem als Festungsgarnison nahe der Grenze und Sitz einer Kriegsschule Bedeutung hatte, mag der Künstler die Aufträge alten Beziehungen mit seiner Vaterstadt danken. Lediglich die Beschriftung einer der Vorzeichnungen (VZ 1) zu seinen Veroneser Veduten besagt, daß ein Engländer, dessen Name nicht genannt wird, der Besteller des betreffenden Gemäldes gewesen sei. Ob erst dieser Auftrag Belotto nach Verona zog, oder ob er ihm auf Grund einiger bereits ausgeführter Gemälde zufiel, ist nicht zu entscheiden. Die zwei großen Etschansichten (VG 27 und 31), die auch in kleinem Format 48
existieren, stehen allerdings der Phantasie-Vedute „Brenta-Schleuse" mit dem Datum 1748 stilistisch nahe, so daß auch die großen Etschansichten

in dieses Jahr zu rücken sind. Wenigstens dieses Paar hätte als Replik früherer Aufnahmen zu gelten, die erst in Deutschland, d. h. einige Jahre nach dem Veroneser Aufenthalt entstanden. Zwischen diese Etappen schieben sich formal verwandte Arbeiten venezianischer Ansichten, woraus auf zeitweilige kürzere oder längere Besuche seiner Vaterstadt geschlossen werden darf (VG 33—49).

Die Gruppe der aufgeführten Städtebilder zeigt bereits alle Merkmale der persönlichen Auffassung Belottoscher Vortragsart: korrekte Perspektive in der Zeichnung, exakte Begrenzung der Licht- und Schattenzonen, klar bestimmte Farbigkeit. Mit ihnen war der junge Künstler der Schule und Lehre seines Meisters entwachsen. Mit einigem Recht durfte er 1744 zum 1. Male (VZ 34 u. 35) „detto il Canaletto" signieren. Als nun Antonio Canal im Frühjahr 1746 die Reise nach England antrat, wo er für fast zehn Jahre Beschäftigung finden sollte, übergab er die Werkstatt in S. Vio der Obhut seines Neffen. Von jetzt an dürfen wir
51, 55, 56 Belotto in VENEDIG ansässig vermuten (VG 32—49).

Nur Guardi ist als persönlicher Schüler und Angehöriger des studio Canaletto urkundlich nachweisbar (s. u. S. 90), und Antonio Visentini als Stecher nach Canals Gemälden. In ihrer Richtung arbeiteten die Maler G. Moretti, Gab. Bella, die Marieschi und Gaspari, Fr. Tironi, Johann Richter der Schwede und die Radierer Brustolini, G. F. Costa, A. Sandi, Giampiccolo u. a. m. (50). Die nachweisbaren Arbeiten dieser Künstler und die unübersehbare Zahl anonymer Werke lassen auf die Fruchtbarkeit der Werkstätten schließen, die weniger wegen ihrer Qualität als Quantität Aufmerksamkeit beanspruchen. Daraus erhellt, wie dankbar und lohnend für die entsprechenden Malerkreise das Thema „Venezianische Vedute" war. Die Gemälde wurden nicht nur als Pendantpaare, sondern oft in ganzen Serien geliefert (51). Hier ist nur soviel zu sagen: Man kann sich oft nur schwer des Gefühls erwehren, es mit recht kunstlos arbeitenden Unternehmerbetrieben zu tun zu haben, in denen allzuoft plumpe Plagiatoren Canals und dreiste Nutznießer der Konjunktur saßen, allenfalls kreuzbrave, mittelmäßige Naturen, Verfertiger schlichter (und schlechter) Abbildungen „nella maniera di Canaletto". Beispiele dieser in die Hunderte gehender venezianischer Veduten fehlen in kaum einer Gemäldegalerie — allenfalls magaziniert — oder größeren Privatsammlung älterer Malerei, finden sich in Schlössern und Palais, sofern die barocke Ausstattung erhalten ist, fristen ihr Dasein in ungezählten Kunsthandlungen und tauchen regelmäßig in fast jeder größeren Gemäldeauktion wieder auf. Heute zwar meist bescheidener als Canalettoschule oder versöhnlicher maniera Canaletto benannt, unter denen auch die bisher völlig übersehenen Maler Lorenzo Belotto und Alexejew, der „russische Canaletto", zu suchen sind, tragen die Werke dieser offensichtlichen Imitatoren doch in hohem Maße Schuld daran, wenn die Künstlerschaft Canals und Belottos vielfach in Mißkredit geriet.

RESDEN UND VENEDIG

Im Schrifttum des 18. Jahrhunderts, in Briefen, Reisebeschreibungen, Tagebüchern trägt Venedig den Namen Kosmopolis. Kein Platz Europas hatte gleichzeitig so viele Nationen bei sich zu Gaste. So viele Sprachen hörte man auf dem Markusplatz, daß ein Reisender angesichts des Campanile an das Sprachengewirr des Turmes von Babel erinnert wird. Die Stadt, die sich über unzählige Inseln und Inselchen verteilt, inmitten der Lagunen, scheinbar inmitten des Meeres, die Stadt, die keine Wagen und Pferde kennt, wo man von der Schwelle seiner Haustür mit einem Schritt die schwankende Gondel betritt, diese Stadt war beispiellos und ohne jeden Vergleich in der Welt. Sie war die Sehnsucht und das Ziel jedes Reisenden, sie zog wie ein unwiderstehlicher Magnet die Welt an, sie wurde die Glücksinsel Europas genannt: „Tu sei il sorrizzo del mondo!“ (52).

Aber die Stadt war nicht nur Schauobjekt für die Fremden. Sie hat selbst eingegriffen als Gebende in die Künste und Lebensform. Das Italien des Rinacimento hatte seine europäische Vormachtstellung in den Künsten nicht behaupten können. Im Hochbarock bahnt sich eine Gewichtsverschiebung an, die Italien in ernsten Wettstreit mit der Königsresidenz des geeinten und machtvollen Frankreich drängte. Als Deutschland nach einer zwei Menschenalter dauernden Erholung von den Schäden des Dreißigjährigen Krieges wieder in die erste Reihe vorrückte, war Italien seine Bedeutung als Kunstland Europas bereits entglitten. Nur Venedig, im 17. Jahrhundert noch der Platz großer Malerei von kontinentaler Bedeutung, bewahrt sich diese Stellung auch im folgenden Jahrhundert. Wenn auch hier die großen Architekten fehlen, so brachten die Venezianer doch die Innenausstattung ihrer Räume auf einen künstlerischen Hochstand, wie nirgend sonstwo in Italien. Auch auf dem Gebiet der Malerei zogen die ausstrahlenden Kräfte Venedigs als schaffende Stätte den Kontinent in ihren Bann. Die Stadt übt heute noch ihren Zauber, aber man fragt sich, welche Reize die Königin der Adria auf das Zeitalter des Rokoko übte, daß die Wege aller Reisenden so unausweichlich Venedig

kreuzen mußten. Die Stadt Venedig will aus dem Geiste der Zeit verstanden sein, mit den Augen dieser Generation betrachtet, aus den ästhetischen Idealen dieser Kunstepoche gedeutet werden.

Die Bauten des Rokoko erscheinen des Bestimmten, Festgeformten entkleidet. Ihre Fassadenteile gehen vor und zurück, ihre Umrisse eilen dahin in ständigem Auf und Ab. Aber nicht nur in der Begrenzung der Bauten nach oben, in der Silhouette gegen den Himmel zeigt sich die Auflockerung der Formen. Auch in der Begrenzung nach unten, in der Behandlung der Sockel, der Stoßkante zwischen Bau und Erdreich, offenbart sich die Verleugnung starrer, gerader Linien. Wie das Bild der Bauten oben von einem natürlichen Hintergrund, dem Himmel, abgeschlossen wird, so nach unten von einem anderen Element, dem Wasser. Die Architekten setzten ihre Bauten ans Wasser, an Flüsse, an Seen, in denen ihr Bild wiedererscheint. Die Baumeister betten das spiegelnde Element in Bassins, die sie vor die Fassaden ihrer Schlösser legen, in Kanäle, die sie daran vorbei-, darum herumführen. „Dem Wasser zuliebe werden zuweilen Schloßbauten unternommen" (Rose, Spätbarock, 1922, S. 51). In den Wasserflächen verdoppelt sich das Bild des Baus. Oben steht er in seiner Wirklichkeit, unten wiederholt sich seine Erscheinung als Spiegelbild. Erst diese zwei Bilder, als Einheit betrachtet, machen das Ganze aus. Aller irdischen Schwere entkleidet, schweben sie wie eine Fata Morgana frei im Raume. Die Wasserflächen werden zum entscheidenden Gestaltungsmoment des Rokoko, sie bewerkstelligen die Verwandlung des Seins in eine Welt des Scheins, die Erhebung aller Werte in eine irrationale, infinitesimale Sphäre.

Was die Architekten des Rokoko künstlich schuten, oft unter Aufwand hoher Kosten, das bot Venedig, die Stadt im Meer, von Natur. Hier genossen nicht nur einzelne Gebäude den Vorzug, am Wasser errichtet zu sein, Europa entdeckte gleich ganze Straßenzüge, die am Wasser standen, eine ganze Stadt, die im Meere lag. Die Architekten hatten ein neues Bildideal aufgestellt, das ins Bewußtsein der abendländischen Menschheit gedrungen war, und nun öffneten sich ihr die Augen. Sie sah die jahrhundertealte Seestadt aus der neuen Vorstellungswelt des Rokoko. Ohne sich über das Warum Rechenschaft zu geben, dämmerte die Erkenntnis, daß dieses Bild dem zeitgemäßen Geschmack entsprach, und wie eine Entdeckung kam Venedig in aller Mund. Das Licht der Sonne, der Schimmer nächtlicher Gestirne sprüht und funkelt in abertausend Reflexen der spiegelnden Kanäle. Nicht platt wie ein Tisch ist der Wasserspiegel, seine kurzen, raschen Wellen berühren sich, in unzähligen Facetten vertausendfachen sich Farben und Lichter. Das Wasser, golden am Tage vom Sonnenlicht, silbern bei Nacht im Mondlicht, malt ständig sich ändernde Bilder nach den Palästen und

Kirchen längs der Kanäle. Die feuchte Luft Venedigs, das Sfumato, löst die Strenge und dämpft die Grellheit der Farben, eine atmosphärische Erscheinung, die 100 Jahre später die Impressionisten wieder herbeilockte.

Die Palette des Malers mischte diese lichten zarten Töne, der Pinsel setzt sie duftig, locker auf die Flächen. Die weiche Pastellkreide, die das Blatt nur wie ein süßer Hauch berührte, erlebt einen ungeahnten Aufschwung — heißt doch pastoso weich, süß. Das Pastell ist schlechthin die Technik des Rokoko. Venedig war führend in der Bildnismalerei, im Pastell. Diese farbig-malerische Zeichentechnik war die Erfindung einer Venezianerin, der Rosalba Carriera. Es ist bezeichnend für das 18. Jahrhundert, daß die gefeiertsten Bildnisse von der Hand einer Frau stammten. Wer in Europa einen Namen hatte, saß ihr. Das Leben und Treiben der Venezianer und der ausländischen Besucher Venedigs schilderten Longhi u. a. venezianische Kleinmeister. Das Gesamtbild Venedigs als Lebensraum verherrlichten die Vedutisten, deren Werkstätten kaum genug schaffen konnten zur Befriedigung ihrer Auftraggeber. Der Venezianer Tiepolo, der geniale Dekorateur, ist der Repräsentant der Wand- und Deckenmalerei des Rokoko. Denn auch für die Länder nördlich der Alpen erschloß er die illusionistische Malerei seines Landsmannes Pozzo durch seine Würzburger Fresken, die ihn mittelbar zum Lehrmeister zahlloser, besonders süddeutscher Wandmaler machten.

Spiegel neben Spiegel verkleiden die Wände der Säle und Salons, der Kabinette und Galerien, mit poliertem Parkett sind die Fußböden ausgelegt. Wachskerzen werden zu einem Ensemble gruppiert, die entzündet wie eine brillantenbesetzte Krone funkeln. Es werden geschliffene Glastropfen dazwischen gehängt, daß ihr vervielfältigter Widerschein wie der bestirnte Himmel erglänzt. Die jahrhundertealten Glasmanufakturen auf den Inseln Murano und Burano erleben eine neue, reiche Blütezeit. Mit ihren zarten, kostbaren Ziergefäßen und Perlen, mit ihren Leuchtern und Kronen, die ja unter dem Markennamen „Venezianische Lüster" bis heute fortleben, mit dem Spiegelglas für Wände, Schränke und Tische versorgten sie ganz Europa. Lichter spielen auf den Glasuren der Porzellane, sie gleißen auf den Seidenstoffen der Kostüme. Was das venezianische Glas für die Raumausstattung, waren die Spitzen für die Kleidermode. Die duftigen Gespinste der venezianischen Manufakturen wurden in allen vornehmen Schneiderwerkstätten Europas verarbeitet. Diese eleganten Moden wurden im geschlossenen Raum, wie im Freien getragen. Man lebte auf der Piazza, man ließ sich in Gondeln spazieren fahren.

Die Kanäle tragen die Boote, die sich dem farbigen Traumspiel einfügen. Gondeln durchschneiden die ewig bewegten Wasserstraßen, sie schwimmen, nein schweben in der irisierenden Atmosphäre. Das milde Klima, der wolkenlose Himmel des Südens hält die Menschen von Natur im Freien. Umflossen von den ungetrübten Sonnenstrahlen,

war die Stadt wie geschaffen zum Feiern von Festen. Die Gedenktage der Kirche boten den Anlaß dazu, die Staatstage des Dogen, der Senatoren, die Empfänge von Fürstlichkeiten und Gesandten gaben Gelegenheit. Die Stadt hat viele Plätze und Märkte, aber sie boten noch zu wenig Raum. Und die Straßen sind nur schmale Gäßchen. Venezianische Festtage spielen auf wechselndem Schauplatz zwischen Land und Wasser. Die große Prachtstraße ist der Canale Grande, der größte Festplatz das Bacino di S. Marco, zwischen dem Molo der Piazzetta und S. Giorgio in Isola. Die Venezianer des Rokoko schufen keine nennenswerten Neubauten, ihre Stadt schien von alters her ein einziges Bauwerk des Rokoko. Sie brauchten nur noch Akzente zu unterstreichen, die in ihrem Schlummer der Erweckung harrten. Sie brauchten nur noch die Lichter zu höhen, die ja von Natur aus vorhanden waren: Ihren Nächten genügte der silberne Schein der Gestirne nicht — lichterbesetzte Hausfronten, lampionbesteckte Boote und sprühende Feuerwerke in der Farbenskala des Regenbogens verwandelten die Nacht zum Tag. Diese Feste wurden unter dem Namen „Venezianische Nächte" in ganz Europa kopiert und leben bis auf die Gegenwart. Hauptrequisiten sind Gondeln, Regatten und Lampions, deren Namen noch heute auf ihre venezianische Herkunft deuten (53).

Zeitweise wurde in sieben Theatern gleichzeitig gespielt — soviel Bühnen hatte selbst ein Paris Ludwigs XIV. nicht aufzuweisen. Die besten Stimmen für die Opern und Kirchchöre, die gewandtesten Tänzer und Tänzerinnen für die Ballette engagierte man sich in Venedig. Der Brauch, zur Karnevalszeit Masken zu tragen, drang in alle Berufsstände, ja bis in den Dogenpalast zu den Gerichtssitzungen und Amtshandlungen vor, und gegen Jahrhundertwende ward dieser Brauch mehr und mehr ausgedehnt über Wochen und Monate, bis auf ein halbes Jahr! Das Jahr flog dahin als eine schier lückenlose Kette von Festlichkeiten. Venedig war das Parkett Europas.

Die Feste wurden gern in orientalische Gewänder gekleidet. Der Orient stand im 18. Jahrhundert in großer Mode. Je mehr die Türkei als politische Macht an Bedeutung verlor, um so mehr regten Kunst und Leben des nahen Orients, des fernen Ostens zu vielfältigen Nachahmungen an. Dort spielten die Märchen von 1001 Nacht, dorthin verlegten die Romanschriftsteller den Schauplatz ihrer Helden. In den Opern erklingen die fremdartigen Melodien, zu den Balletten werden von da die Kostümentwürfe bezogen. Bei Bällen werden „Bazzare" abgehalten. Die türkischen und asiatischen Gestalten werden in unzähligen Porzellanfigürchen abgewandelt, und mit den Porzellangeschirren wird die Sitte des Teetrinkens eingeführt. Gesellschaftsräume werden zu Porzellan- und Lackkabinetten verwandelt, Gartenhäuser als „Kioske" oder chinesische

Pavillons entworfen, ja ganze Schlösser im „persianischen, indianischen, sinesischen" Geschmack errichtet(54). Hierher gehört auch das rassisch heikle Gebiet der „Türkentaufen" — die Sitte oder Unsitte deutscher Offiziere, aus den Türkenkriegen, d. h. allerdings bereits im 17. Jahrhundert, ihren Müttern und Frauen als Geschenk junge Türken — Knaben und Mädchen — mitzubringen. Diese wurden christlich getauft und erzogen, womit man glaubte, ein gutes Werk zu tun, und dadurch ihrer orientalischen Heimat wohl entzogen. Doch könnten auch hierin Strömungen zu erkennen sein, die zur Erklärung der Orientfreude nicht übersehen werden dürfen.

Das große Einfallstor des Morgenlandes ins christliche Europa war noch immer Venedig, die alte Hafenstadt der Levante. Und hier, mitten unter Europäern, auf dem Markusplatz konnte man den phantastischen Erscheinungen der Osmanen leibhaftig begegnen. Wie die Armee der Republik einer orientalischen Völkerschau glich, so gaben dem venezianischen Straßenbild Griechen, Armenier, Perser, Dalmatiner, Albanesen, Juden, Türken und Mohren sein Gepräge. Venedig bot vielseitige Anregungen und diente Europa zum glänzenden Vorbild in der Aufnahme orientalischer Einflüsse (vgl. VR 23). Venedig war der unerschöpfliche Quell geistiger, gesellschaftlicher, künstlerischer Anregungen für das gesamte Europa des 18. Jahrhunderts. Diese Entwicklung Venedigs beruht in der ständigen Wechselbeziehung, die Europa mit der Dogenstadt seit 1700 pflegte. Die Reisenden von Distinktion kamen zu Gast nach Venedig, wo sie die Kunstwerke am Orte ihres Entstehens kennen und schätzen lernten. Bei ihrer Rückkehr führten sie diese als Reisetrophäen mit heim. Unmittelbarer aber noch als in diesem wandernden Kunstgut kam Venedig in den Künstlern zu Worte, die ihre Heimat verließen und an den Residenzhöfen und in den Adelshäusern jenseits der Alpen ihre Kunst übten.

Aus Radier. VR 15 Vorkriegswappen

DIE ITALIENISCHE KÜNSTLERKOLONIE IN DRESDEN

Amica al nostro ciel Medicea
Stella ravvisavano in Te.
Francesco Conte Algarotti.

Belotto zieht nun über die Alpen. Er wendet sich nach Dresden, der Residenzstadt des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II., als König von Polen August III. In seiner Zeit ist der Wettiner der bedeutendste Kunstsammler Deutschlands, dem die Gemäldegalerie noch heute ihren Weltruf verdankt. Ihn besingt Algarotti, der im ganzen gebildeten Europa bekannte Schriftsteller und Kunstkenner, als mediceisches Gestirn. Kursachsen gilt als das deutsche Musterland des 18. Jahrhunderts, sein Spätbarock war in einem Umfang populär wie kaum in einer Landschaft Mittel- und Norddeutschlands (55). Die Landeshauptstadt war die große deutsche Stadt des Rokoko. Ihre stadtbaukünstlerische Ausgestaltung zwar vollzog August der Starke, während sein Sohn und Thronfolger August III. mehr Sammler als Bauherr war. Indessen vertiefte er das eine Generation früher begründete Wesen Dresdens als Kunststadt durch die Heranziehung zahlloser Künstler an seinen Hof, unter denen die Italiener bevorzugt wurden.

Die Dresdner Künstlergemeinschaft hatte das gleiche geistige Aussehen, das andere deutsche Residenzstädte im Zeitalter des Absolutismus boten: eine Versammlung von Hofkünstlern, berufen aus der Initiative des Hofes, dienstbar seinen Interessen. Bei ihrer Wahl gab nicht allein ihre künstlerische Qualität den Ausschlag — ebensosehr wurde darauf geachtet, welche offizielle Einschätzung sie fanden, welchen Klang ihr Name in Europa genoß. Wie am Hofe Friedrichs des Großen die Franzosen überwiegen, so stehen am Hofe Augusts III. unter allen fremden, ausländischen Künstlern die Italiener in der erdrückenden Mehrzahl gegenüber allen anderen Ausländern. Der König war sich dieser Bevorzugung der Ausländer voll bewußt. Das geht aus einer Äußerung über die Heranbildung des künstlerischen Nachwuchses hervor. Als die „Re-

staurierung" der Alten Akademie erwogen wurde, brachte Heinecken, der den König in allen Kunstdingen beriet, Silvestre, Torelli oder Groni als Direktor in Vorschlag, entsprechend seiner Überzeugung, daß „die deutsche Schule die Schlechteste von allen sei" (Nachrichten von Künstlern und Kunstwerken 1768—86, Einleitung). Bemerkenswerterweise verwarf der König den Plan mit den Worten: „Das wird also eine französische oder italienische Akademie werden. Wir müssen warten, bis wir einen Deutschen bekommen" (Heinecken 1786 I 10). Was die Franzosen anlangt, so hegte der König eine betonte Abneigung wie im Politischen so auch im Künstlerischen gegen alles Französische (56). Um so mehr springt die bevorzugte Stellung der Italiener, und von diesen wieder der Venezianer, ins Auge. Als eigenwillige Passion eines Fürsten, lediglich aus seiner ganz persönlichen Neigung, läßt sich diese offenkundige Vorliebe nicht erklären. Es ist ein tieferer Grund hierfür aufzusuchen. Welche künstlerische Bedeutung hatte Italien, hatte Venedig für Dresden?

Als Hauptstadt und Residenz war Dresden durch Wälle und Wassergräben, Tore und Bastionen geschützt. Es war nicht nur befestigt wie jede deutsche Stadt bis zum Dreißigjährigen Krieg und darüber hinaus. Es zählte in einem Sinne mit den anderen kursächsischen Festungen: Wittenberg, Torgau, Senftenberg, Pleißenburg-Leipzig, Sonnenstein bei Pirna, Königstein u. a. Gegenüber dem linkselbischen Dresden erhob sich rechtselbisch „Die Neustadt bei Dresden". Als diese durch einen Brand zerstört worden war, fiel dem jungen Herrscher Friedrich August I., genannt August der Starke, die Aufgabe zu, eine ganze Stadt aus Trümmern erstehen zu lassen. An dieser Aufgabe sollte sich die starke Bauleidenschaft des Herrschers entzünden, mit ihrer Durchführung reifte er zum Städtebauer heran.

Die zwei Städte links und rechts der Elbe, die der junge Fürst bei seiner Thronbesteigung vorfand, hockten ängstlich hinter den Mauern und Brustwehren der Befestigungswerke. Die Monumentalbauten des Schlosses, des Zeughauses (57) lugten nur mit ihren oberen Stockwerken darüber hinaus. Das Antlitz der Stadt war noch nicht der Elbe zugekehrt. Es gab zwei Mittelpunkte, die beiden Märkte. Sie lagen im Innern der Zwillingsstädte. Aber schon die Neuanlage des Marktes beim Wiederaufbau der Neustadt, der „Königsstadt", greift bis an die natürliche Grenze, das Elbufer, und darüber hinaus: Die Gestaltung des Platzes und Einfluchtung der hier mündenden Straßen wird durch die Brücke, den Weg über den Fluß, mit der bedeutenderen Schwesterstadt in Beziehung gebracht. Der König konnte sich einer von Natur besonders günstigen Lage seiner Residenzstadt erfreuen, wie sie nur wenige Städte Europas besitzen. Die meisten Flußstädte liegen ja nur am Strom, er gleitet am Rande der Stadt vorbei wo er nur die untergeordnete Rolle einer Grenze spielt. Nicht so in Dresden. Seine Lage mit „Dresden an der Elbe" zu bezeichnen, wäre

falsch. Denn der Wasserlauf fließt mitten durch die Stadt, seit auf den politischen Zusammenschluß beider Dresden Mitte des 16. Jahrhunderts die Voraussetzung dieser baulichen Vereinigung zu einem Gesamt-Dresden gegeben war. Der Fluß wurde zum Rückgrat, das den Stadtkörper gliedert.

Der König und seine Architekten Klengel, Dietze und Pöppelmann erkannten mit genialem Blick den eigentümlichen Reiz des Flußlaufes zwischen beiden Städten. Hierauf gründete der König alles fernere Planen und Bauen, hierin eiferten ihm die Großen des Landes nach. Wenn auch nur Bruchstücke des großen Stadtbauprogrammes ihre Verwirklichung fanden, so waren es deren genug, um Dresden stadtbaukünstlerisch einen Ruf von europäischem Klange einzubringen, genug, um seinem Thronfolger und späteren Generationen bis auf die Gegenwart den Weg für den ferneren Ausbau der Stadt vorzuzeichnen. So sind die Anlagen des Japanischen Palais, auch weiterhin des Schlößchen Übigau zu verstehen, so sind seine zahllosen Neubaupläne des Residenzschlosses, über denen er und sein Thronfolger nie ermüdeten, zu erklären: Die Entkleidung der Stadt von ihren fortifikatorischen Schutzhüllen, ihre Hinwendung zum Strom, die Entschleierung ihres Angesichts zu einem offenen, unkriegerischen, fürstlichen Anblick (58). Wie der Canale grande in Venedig, so wird die Elbe zur Innenachse dieser Stadt, zu einer Prachtstraße und Hauptverkehrsader. Die Ufermauern des Japanischen Palais-Gartens sollten von einem Treppenlauf unterbrochen werden, der zum Wasser führt, und einen kleinen Gondelhafen umklammern. Mit einer ähnlichen Anlage wird der Neubau des Elbschlößchens Übigau ausgestattet. Ebenso sollten die Erweiterungsbauten des Zwingers, das neue Residenzschloß, vom Wasser aus zugänglich werden. Wie auch beim Warschauer Schloßprojekt, war das eine Hauptportal landwärts, das andere wasserwärts vorgesehen. Der prächtige Neubau der Elbbrücke, die Entwürfe zur Ausgestaltung der beiden Brückenköpfe verlegen den Stadtmittelpunkt recht eigentlich zwischen die beiden Städte, auf den Scheitel der Brücke. Von hier aus, dem „Sächsischen Rialto", erblickt man um sich schauend „Das vereinte Dresden", und vom Fluß, der Prachtstraße aus gesehen, ist sie „der Triumphbogen Dresdens" (E. T. A. Hoffmann).

Mit dieser Erschließung des Stromes für Verkehrszwecke erfuhr die Schiffahrt einen lebhaften Antrieb. Schiffsreisen, Wasserfahrten und Wasserfeste werden zur großen Mode. Das alte Pillnitzer Schloß wird längs des Ufers erweitert, auch hier führt eine reizvolle Treppe hinab zu einer Anlegestelle für die Elbegondeln. Des Königs Vorliebe für Wasserfahrten bezeugt schließlich die bezeichnende Wahl eines Jagdsitzes unter seinen zahlreichen ererbten Landschlössern. Sie fällt auf Schloß Moritzburg, das Pöppelmann aus einer festen Wasserburg in ein heiteres Jagdschloß umwandeln muß. Er reguliert die Ufer der Seen und verbindet die einzelnen Wasserflächen untereinander durch Kanäle. Wo Fluß und

Seen fehlten, das geliebte Spiegelbild zu malen, da schuf man sich die Wasserfläche künstlich: dem Palais des Großen Garten von 1679 z. B. wurde um 1720 ein großes Bassin vorgelagert.

Gewiß boten die heimischen Fischerstechen oder Hollands Grachtenverkehr und Seewesen Anregungen für die Wasserfeste. Aber auch hierin sah man Parallelen zu Venedig. Dort holte man sich die Vorbilder für den Bau der Wasserfahrzeuge, für die Bekleidung der Schiffsbemannung, für das Programm der „Regatten". Den „Bucintoro" ließen sich einige Fürsten Europas in venezianischen Werften oder durch venezianische Schiffsbaumeister in heimischen Werkstätten kopieren (59). Die Gondeln, Barken, Fregatten, Galeeren und Galeassen, die in den Inventaren der sächsischen Hofhaltung zahlreich auftauchen, verraten schon durch diese Namen die venezianische Herkunft (60). Die sächsische Schiffswerft in Schandau a. d. E. erledigte Aufträge bis Magdeburg und Berlin. Alessandro Mauro aus der bekannten venezianischen Dekorateur-Familie entwirft 1716 in Venedig die Prachtgaleere „La Chine" für den Besuch der Kurprinzessin von Polen-Sachsen (61), was ihm und seinem Bruder Girolamo einen Ruf nach Dresden einträgt. Zur Hochzeit des Kurprinzen läßt ihn der König einen Bucentauro bauen, welcher der Braut auf ihrer Reise von Wien nach Dresden bis Pirna entgegenfährt und später wieder zur Hochzeitsfeier eines seiner Kinder in Pillnitz dient (62). Ein Schiffsingenieur, Julio Papete, der für die Staatswerft der Republik Venedig während der Türkenkriege baute, wirkte jahrelang für den sächsischen Hof. Die Fahrzeuge lagen jederzeit auf Abruf bereit im Bassin an der Venusbastion (Jungfernbastei) oberhalb des Belvedere, an der Mündung des Altstädter Befestigungsgrabens in die Elbe, der, obwohl er bereits vor hundert Jahren zugeschüttet wurde, noch heute den Namen Gondelhafen trägt (63). Beim Besuch des Dänenkönigs 1709 und bei der Hochzeit des Kurprinzen 1719 werden auf der Elbe venezianische Nächte mit Lampions und Feuerwerk gefeiert, zum Staatsbesuch in Potsdam 1728 reist der König mit mehr als 15 Fahrzeugen von Dresden bis Wittenberg zu Wasser. Bei der großen Heerschau 1730 in Zeithain spielen Elbschiffe, Schiffsbrücken, Wasserfeuerwerke und die Schiffsreise der Hofgesellschaft nach Lichtensee eine wichtige Rolle (64). „August liebte, das Maskengewühl Venedigs zu kopieren." Er hielt öffentliche Fastnacht-Maskereien im Zwinger und auf dem Altmarkt ab, die tagelang dauerten (die Festfolge am vollständigsten bei Lindau, Geschichte von Dresden, 1862, zu finden, wo Venedig und Italien allenthalben als Vorbild genannt werden).

Der König liebte Venedig, wie auch sein Sohn weilte er dort viele Male. Sein erster Besuch, auf der Kavalierstour, im jugendlichen Alter von 19 Jahren, hinterließ tiefe Eindrücke. Allein im Laufe von 6 Jahren war er dreimal da: 1712, 1715 und 1717. Während des Karnevals gewährte er Rosalba Carriera Porträtsitzungen. Ebenso waren seine venezianischen

Jugenderlebnisse für Musik und Theater von entscheidender Bedeutung. Durch seinen Übertritt zum katholischen Bekenntnis fanden die Italiener am Hofe auch eine konfessionelle Heimstätte.

Sein Thronerbe, Friedrich August II., schreitet nun auf Bahnen fort, die sein Vater bereits eingeschlagen hatte. Die Künstler übernahm er in seinen Hofstaat, im Stadtbauprogramm stockte zwar aus finanziellen Gründen das Tempo, das Ziel blieb aber dasselbe: die ganzen Altstädter Befestigungswerke längs des Elbeufers vom Gondelhafen bis hinab zur Lunabastion vor dem Zwinger wurden für die Bebauung freigegeben. Das Belvedere wurde neu errichtet, es folgten im „Brühlschen Garten" des Premierministers Theater, seine Gemäldegalerie, seine Bibliothek und sein Stadtpalais, gegenüber dem Stallhof und Schloß. Diese glanzvolle
57, 58 Bautenfolge zeigt ein Gemälde Belottos (VG 50), ein anderes (VG 56) die vor Anker liegenden venezianischen Gondeln. Unterhalb der Elbbrücke läßt der König seine Hofkirche errichten, anschließend ist der Bauplatz des schon von August dem Starken geplanten Residenzneubaues vorgesehen, mit Freitreppen nach der Elbe und Anlegestellen, vom gleichen Architekten wie dem der Hofkirche. Nur vom Fluß ist zu sehen, daß die Hofkirche in ihrer schiefwinkligen Einfluchtung zum Schloß und Uferverlauf nicht beziehungslos und willkürlich dasteht. Ihre Portalansicht grüßt den von Pillnitz zu Schiff sich nahenden, ihre Längsfassade den von Übigau ankommenden. Und das Bild der Frauenkirchkuppel — von hier betrachtet — wirkt es nicht wie eine Erinnerung an die Stadt der Kuppelkirchen, an Venedig? Dieses glanzvolle Städtebild sollte Belotto durch seine Gemälde und Radierungen der gebildeten Welt erschließen, die es seitdem in der Vorstellung mit sich trägt. Keine ähnliche Situation eines Flusses zwischen den Städten begegnete ihm später wieder. Weder die Donau in Wien, nicht die Isar in München, noch die Weichsel in Warschau sind Wasserstraßen, die Stadträume schufen wie die Elbe in Dresden, der Canal Grande in Venedig.

Durch die Konvertierung auch dieses Wettiner Fürsten und durch eine absolutistische Hauspolitik war Dresden kulturell mehr und mehr Italien nähergebracht. Der Hof der Habsburger und die kaiserliche Residenzstadt, in der die italienischen Künstler vorherrschten, wurde zum Mittler zwischen Sachsen und Italien. Carl Justi (nach 1860 s. Anm. 68) nennt Dresden „die erste Kunststadt Deutschlands, ja scheinbar eine in den Norden vorgeschobene Kolonie des Südens, Italiens selbst und seiner Künste", und Fürstenau gar „viel weniger eine deutsche Stadt, als eine vorgeschobene Stätte für den Luxus, die Geselligkeit und die Künste des südlichen Europas" (65). Dieses Wort geht zurück auf Winckelmann, der 1755 die Regierung des großen August als den Zeitpunkt feiert, in welchem „die Künste, als eine fremde Colonie, in Sachsen eingeführt worden sind". In erster Linie sind die Italiener gemeint, die hier lebten und ihre Kunst

übten — die Sänger und Musiker, Tänzer, Komödianten, Komponisten und Poeten, die Maler und Bildhauer, Baumeister, Stukkatori und Chalkographen —, in zweiter Linie die Sammlungsfrüchte italienischer Kunst, welche die Tätigkeit der Museumsmänner, Kunstkenner und Kunsthistoriker — auch vielfach wieder zugereister Italiener — zeitigte.

In der Opern- und Kirchenmusik Dresdens herrschten die Italiener uneingeschränkt. Der Kapellmeister und Komponist Hasse, nach Händel und Gluck der bekannteste und ernsthafteste der Zeit, war selbst in Venedig herangereift; seine Gattin Faustina Bordoni, ein europäischer Bühnenstar, war Venezianerin. Und so nennen die Theaterzettel fast ausnahmslos italienische Namen. Die Solosänger, Choristen und Musiker der Opern- und Kirchenkapelle waren vorzüglich Italiener, zumeist aus Venedig. Ebenso führend war Italien im Theater- und Bühnenbau — in Dresden wirkten Giuseppe Galli-Bibiena als erster theatralischer Architekt, C. A. Zucchi und G. H. Servandoni als Bühnendekorateure. Und Hofpoeten waren J. A. Migliavaccha und der Paduaner Nobile S. B. Pallavicini.

Das Signal für die offizielle und aktive Bevorzugung der Italiener in den bildenden Künsten datiert aus dem Wettbewerb um den Bau der katholischen Hofkirche in Dresden, zu dem u. a. berühmte Italiener hinzugezogen wurden: der Turiner F. Juvara, der Bologneser G. Dotti und der Römer G. Chiaveri, dem die Ausführung seines Entwurfes zufiel. Dem Architekten folgten die beim Bau nötigen Künstler — hervorzuheben der Bildhauer Lorenzo Matielli — und Handwerker aus Italien nach, deren Niederlassung rings um die Bauhütte alsbald „Italienisches Dörfchen" hieß (66).

Als zeitbeständigstes Zeugnis der Vorliebe des Königs für italienische Kunst sollten sich jedoch die glänzenden Erwerbungen italienischer Gemälde erweisen. Auch hierin stand Venedigs Anteil im Vordergrund. Der oft zitierte Kunstgelehrte Zanetti aus Venedig vermittelte umfängliche Ankäufe. Einer der bedeutsamsten war die weltberühmte Sammlung des Herzogs von Modena im Jahre 1746. Die Bindung ward aber noch inniger geknüpft: Im gleichen Jahre übernahm der bekannte Pietro Guarienti den Posten eines Gallerie-Inspektors in Dresden. Algarotti war gleichfalls ein rühriger Geist als Vermittler und Berater des Königs in Kunstdingen. Von ihm stammt der Plan eines Museumsbaus in Dresden, als eines der ersten Kunstsammlungsgebäude in Deutschland (67). Zeitweilig war er dem Kurprinzen als „Antiquar" attachiert, d. h. als Lehrer für Kunstgeschichte. Jedoch hatte der Graf das gleiche Interesse für die lebende Kunst wie der König, dem er Bilderaufträge vorschlägt bei Tiepolo, Piazzetta, Pittoni, Balestra, Zuccarelli u. a. Italienern sowie bei J. B. van Loo als einzigem Nichtitaliener. Denn Friedrich August II. war nicht nur Sammler, der rückschauend sich an den Kunstwerken vergangener

Zeiten begeisterte, sondern auch Auftraggeber an die zeitgenössischen Künstler, „durchaus modern", wie Justi sagt (68). Die Aufgaben der Gesandten und Residenten des königlichen Mäzen gingen weit über den außenpolitischen Geschäftsverkehr hinaus. In ihren Händen lag die Besorgung der Gemälde oder die Bestellung von geeigneten Unterhändlern, die nach Gemälden fahnden sollten. Wie z. B. die obengenannten waren diese Vermittler oft berühmte Kenner der modernen Kunst. Friedrich der Große allerdings warnt seinen Pariser Unterhändler Gotzkowski vor den Praktiken der sächsischen Kunstpolitik:

> „. . . dem Könige in Pohlen stehet frey, vor ein Tableau 30 000 Ducaten zu bezahlen, und in Sachsen vor 1 000 000 Rther. Kopfsteuer auszuschreiben, aber das ist meine Methode nicht. Was ich bezahlen kann, nach einem resonnablen Preis, das kaufe ich, aber was zu theuer ist, lass' ich dem Könige in Pohlen über, denn Geld kann ich nicht machen, und Imposten aufzulegen ist meine Sache nicht ..." (69).

Die Äußerung stammt aus dem gleichen Jahre, in dem der 7jährige Krieg ausbrach, woraus sich die mißgünstige Stimmung des Preußen erklärt.

Der König sann darauf, die Kosten und Risiken fremder Vermittler zu sparen — Ventura Rossi z. B., der Vermittler der Modeneser Gemälde, belastete lebenslänglich, d. h. noch über die Regierungszeit des Königs hinaus, die Pensionskasse der Akademie (s. u. S. 80). Der Fürst erkannte, daß es rationeller sei, die Künstler selbst zu engagieren, als nur ihre Kunstwerke zu erwerben. Er hatte damit nicht bloß die Kunstwerke billiger, sondern durch die Einreihung der Künstler in seinen Hofstaat die Erhöhung des Glanzes seiner Hofhaltung noch dazu. Auf musikalischem Gebiet genoß Dresden europäisches Ansehen — J. J. Rousseau nennt in seinem „Dictionaire de musique" 1754 pg. 354 das Dresdner Orchester „l'ensemble le plus parfait", und sein Kapellmeister Hasse z. B. wird in einem Londoner Streitfalle mit Händel als Gutachter zugezogen. Die Berühmtheit Dresdens als glänzende Residenz und viel besuchte Fremdenstadt veranlaßte auch viele bildende Künstler Italiens, ihr Vaterland zu verlassen, um dem Ruf an den Sächsisch-Polnischen Königshof Folge zu leisten. Teils blieben sie bis zum Ausbruch des 7jährigen Krieges, der dem Dresdner Rokoko sein Ende setzt, hier; teils weilten sie gelegentlich auch am Hofe der Wettiner in Warschau. Während des Krieges folgten einige der Sächsischen Hofhaltung nach Polen oder flohen nach Wien bzw. Petersburg. Obwohl der polnische Thron nach Ableben des Königs nicht wieder von einem Wettiner besetzt wurde, blieben manche der Künstler in Warschau, wo sie am Hofe des Königs Stanislaus August Poniatowski ein Unterkommen fanden. Andere ließen sich in Petersburg nieder und kehrten auch nach Friedensschluß nicht nach Dresden zurück.

Umgekehrt wandten sich deutsche Künstler „wegen der welschen Konkurrenz" von Dresden ab, z. B. C. W. E. Dietrich — für Winckelmann der „Raphael der Landschaften" und für die Seinen „Il divino Diterici" —, er fühlte sich vor den Italienern zurückgesetzt und ging deshalb für einige Jahre nach Weimar und Braunschweig (Wiesner a. a. O. S. 93).

Von diesen italienischen Künstlern ist an erster Stelle ein naher Freund Belottos, der Römer M. Bacciarelli, zu nennen, der fähige und rastlose Porträtist am Dresdner, Wiener und Warschauer Hofe. Einige Jahre vor Belotto kam er nach Dresden, war während des Krieges gleichzeitig mit ihm in Wien und bestimmte ihn späterhin, sich gleichfalls in der polnischen Residenzstadt, wo er zu hohen Ehren gekommen war, niederzulassen. Die ihm an der Dresdner Kunstakademie zugedachte Professur fürs Porträtfach trat er nicht an, sie wurde später von Anton Graff besetzt. Fürs porträt en miniature mit dem Titel Hofmalerin wird 1741 Felicità Sartori, verehel. Hofmann, die Meisterschülerin Rosalba Carrieras, engagiert (70). Der Geschichtsmaler G. B. Casanova, ein Sohn der Schauspielerin, die lange Jahre in einer italienischen Truppe in Dresden auftrat, ein Bruder des großen Abenteurers, trat schon mit jungen Jahren in das Atelier von L. de Silvestre und Dietrich ein. 1752 verließ er die Residenzstadt als Begleiter A. R. Mengs', der vom König nach Rom geschickt wurde. Winckelmann nennt Casanova „den besten Zeichner von Rom, welches sehr viel gesagt sei", und beauftragt ihn, die Platten für seine Monumenti antichi zu zeichnen. Später leistete er der Dresdner Kunstakademie wertvolle Dienste als Lehrer für Zeichnen und Proportion, als Gelehrter für die Kenntnis der antiken Kunst, als Akademiedirektor für die Verwaltung. Einen Schüler Solimena's, S. Torelli, zog der Kurprinz nach seinem Besuch Venedigs 1740 mit sich nach Dresden (71). Einige Altarblätter und Fresken des Künstlers in der Art Correggios haben sich in Sachsen erhalten. Auch ihn vertrieb die Ungunst des Krieges, er ging nach Petersburg, wo er als kaiserlicher Hofmaler starb. Zwei ältere Venezianer, die schon für den Hof Augusts des Starken als flotte Quadraturisten tätig gewesen waren, wurden übernommen: A. Pellegrini, der vielgereiste Schwiegersohn der Carriera, und G. B. Groni, der sich auch als Theatermaler betätigte. P. Rotari ist als der bekannteste dieser Reihe hervorzuheben — er war qualitätvoller Porträtist und Genremaler. Er ging während des Krieges nach Rußland und starb als Hofmaler der Kaiserin Katharina. Endlich ist der Schüler des berühmten Amigoni, G. Becchetti, in Sachsen tätig gewesen; doch sind Werke seiner Hand, die hier entstanden wären, vorerst nicht zu ermitteln.

Einen ganzen Stab von Mitarbeitern beanspruchte der umfängliche Plan des „Gallerie-Werkes", jenes kulturpolitischen Unternehmens nach berühmten Mustern, dessen radierte Wiedergaben der Gemälde helfen sollten, die Kenntnis der königlichen Gallerie zu verbreiten und auch in

der Ferne für die Kunststadt Dresden zu werben. Es verdankte sein Entstehen dem Unternehmungsgeist Heineckens, des Kunstintendanten, und gedieh bis 1753 auf 2 Bände zu je 50 Blatt und den Anfang eines dritten von 6 Blatt. Mit dem Zeichnen der Vorlagen und dem Radieren der Kupferplatten hatte Heinecken, ein erklärter Freund italienischer Kunst, eine Reihe Italiener betraut, abgesehen von Hutin als einzigem Franzosen, den genannten Bacciarelli, den Venezianer G. Camerata II. und den Römer Giuseppe Canale, beide seit 1751 in Dresden und seit 1764 Akademieprofessoren; weiterhin die Venezianer Lor. Zucchi, gleichfalls später Akademieprofessor, und B. Folino, seinen Schüler, den zeitweiligen Mitarbeiter Winckelmanns als Illustrator seiner Schriften. Er wirkte später als „Graveur de la cour" in Bayreuth und seit 1761 an der dortigen Akademie; von da ging er als Zeichenmeister und Hauptmann ins polnische Geniekorps und wurde vom König Stanislaus August geadelt. Sodann ist F. Gandini zu nennen, als königlicher Desinateur Pensionär der späteren Akademie, der im Krieg gleichfalls in Pertersburg als Akademielehrer unterkam. Und endlich der Römer G. B. Internari, der mit dem Hof nach Warschau floh, wo er 1760 starb.

Auch an Giovanni Antonio Canal, der bereits seit 1741 mit zweien seiner venezianischen Veduten in der Kgl. Gemäldegallerie vertreten war, erging ein Ruf(72). Algarotti — selbst Besitzer mehrerer Gemälde des Künstlers, die zudem nach eigenen Angaben des Auftraggebers ausgeführt waren — rühmt ihn mehrfach in seinen Schriften und nennt ihn nicht anders als „nostro Canaletto". Darf man vermuten, daß er es war, der den Künstler am kursächsischen Hof empfohlen hatte? Die Berufung nach Dresden erreichte den Künstler erst in London, wo er vollauf beschäftigt war, so daß er ihr nicht Folge leisten konnte oder mochte. Der König verzichtete jedoch nicht darauf (nach Mariette), wenn nicht das Schulhaupt, so doch den fähigsten Werkstattangehörigen an seinen Hof zu ziehen, und das war Belotto.

ÄCHSISCHE VEDUTEN-MALEREI

Belotto dankte seine Berufung nach Dresden aber nicht nur seiner Zugehörigkeit zu der Nation, seiner Herkunft aus der Stadt, die vom König augenfällig bevorzugt wurden. Vielmehr fand sein Fach, die Vedutenmalerei, in Dresden seit jeher einen besonders günstigen Boden, so daß sie hier Tradition gebildet hatte. Schon die Vorfahren des Wettiners ließen ihr besondere Achtung und Pflege angedeihen — ja sogar der Posten eines vom Hofe bestallten Prospektmalers als feste Einrichtung hat seine Geschichte. So wurde Belottos Wirksamkeit auf vorbereitetem Felde in Dresden zum fruchtbarsten Abschnitt seines Lebens.

Die frühesten sächsischen Belege des Stadtporträts — Prospekt genannt — sind die kleinen Szenen von der Hand des Hofmalers Heinrich GÖDING (1531—1606), Bildchen im Rahmenwerk der Wettinischen Ahnenbilder nach den noch erhaltenen Aquarellen seines Turnierbuches (73). Sie bewahren das Gedächtnis an ritterliche Kampfspiele der Fürsten, aus denen sie als Sieger hervorgingen. Die Ansichten der Turnierstätten sind z. T. historisch-topographisch getreu wiedergegeben.

Von Prospekt oder Vedute kann jedoch erst die Rede sein, wenn in den Wiedergaben der Stadt- und Straßenansichten nicht nur Vorbildtreue beabsichtigt ist, sondern wenn die Ansichten ausschließlicher Bildgegenstand sind, die figürliche Staffage diesem Bildgedanken also untergeordnet wird. In dieser Form bekommt die Vedute mit Anfang des 17. Jahrhunderts in Deutschland durch Wilhelm DILICH (1571 oder 72 bis 1650) Bedeutung. Was Dilich als Architekt und Festungsingenieur schuf, ist nicht mehr erhalten. Als Historiograph und Topograph jedoch hat er sich in doppelter Hinsicht bleibendes Verdienst erworben um den Entwicklungsgedanken der Vedute. Einerseits hat er als Schöpfer der Topographie zu gelten, die mit vorbildgetreuen Prospekten illustriert ist. Andererseits verschaffte Dilich der Vedute auch eine weithin sichtbare Geltung durch seinen Zyklus von Städtebildern, die nach seinen Vorzeichnungen als Wandgemälde den Festraum der Dresdner Residenz schmückten. Daß seine Arbeiten weder zu seinen Lebzeiten, noch vor der

Geschichte Schätzung nach Gebühr fanden, ist die Tragik dieses Künstlerlebens. Persönliches Mißgeschick und das allgemeine Elend des 30jährigen Krieges ließen nur wenige seiner großen Pläne ausreifen. In diesem Zusammenhang verdient seine Wirksamkeit in Sachsen wegen ihrer entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung besondere Würdigung. Was die Topographien anlangt, so hatte erst er das Interesse für derartige Publikationen geweckt und ihnen nach vielen Rückschlägen den Boden bereitet, auf dem ein anderer seine Früchte bauen sollte(74). Nicht nur seine Idee illustrierter Topographien und Historiographien schlachtete M. Merian d. Ä. (1593—1650) mit verlegerischer Rührigkeit aus und stellte den Urheber dieses Buchtypes schon damals in Schatten durch den erdrückenden Umfang seiner enzyklopädischen Monumentalwerke. Vielmehr erwarb Merian seinen Ruhm auf Dilichs Kosten noch unmittelbarer, indem er dessen Zeichenbücher plünderte. So dienten ihm als Vorlagen für die Illustrationen seiner „Topographie von Obersachsen", die im Todesjahre Dilichs erschien, nicht weniger als 40 von 132 hinterlassenen Zeichnungen seines ungedruckten Werkes „Urbium et oppidorum ... Saxonici et Misniae ..." 1628. Daß nun Merian bei solchen Anleihen Dilichs Urheberschaft verschwieg, hat dessen gerechte Einschätzung erschwert, sie blieb ihm zu seiner Zeit und später versagt.

Weiterhin aber sollten die sächsischen Zeichnungen laut Auftrag als Vorlagen dienen, „ut ex eo effigies eorum in atriis, coenaculis tricliniisque arcium posthac appingi possent accuratius ..."(75). Für die Vorarbeiten dieses großangelegten Dekorationsprogrammes begab sich Dilich auf jahrelange Reisen und kehrte mit einem Schatz von 132 Naturaufnahmen heim. Doch nur ein Bruchteil der Prospekte fand seinen vorbestimmten Weg aus den kleinen Federzeichnungen in die farbigen Wandgemälde — ein einziger Raum des Schlosses — der sog. Riesensaal — wurde nach seinen Vorlagen mit den „Contrafacturen der vornehmsten Städte des Landes Meißen und des Kurkreises condecoriert". Und diesen 17 Bildern war nur eine kurze Lebensdauer beschieden. Unter den erschwerenden Kriegsumständen im Laufe zweier langer Jahrzehnte entstanden und erst Jahre nach dem westfälischen Friedensschluß vollendet, wurden sie bereits ein halbes Jahrhundert später bei dem großen Schloßbrand 1701 wieder zerstört. Die anderen Zeichnungen aber, von Merians Freibeuterei abgesehen, schlummerten ungenutzt in den Mappen Dilichs. Sein Schicksal ist ein Symbol für die trostlose Lage aller kulturellen Dinge im Deutschland des 30jährigen Krieges.

Seine Geschichts- und Zeichenstudien an der kursächsischen Universität Wittenberg — damals berühmt für dieses Fach — zur Basis eines Berufes zu machen, fehlten Dilich die finanziellen Mittel. Sie blieben aber das Rückgrat seines Schaffens, soweit es noch heute Beachtung verdient.

Architektur und Festungsbau waren ein gesuchtes Fach in den kriegerischen Zeiten, doch bedeuteten sie ihm nur Brotberuf; 25 Jahre lang war er Architecta primarius in kursächsischem Dienst. Seine Neigung und Begabung ging aber nach der prospektographischen Historie. Die sächsische Bestallungsurkunde spricht ausdrücklich von den „Funktionen eines Historicus Geographus ... ein Stadt oder Schloß, Haus oder Stück Landes in Grund zu legen und in eine Mappe ... und perspektivischen Riß zu bringen...". Die Vorbildtreue war also dadurch gesichert, daß ein Mann vom Bau mit dieser Aufgabe betraut war — eine ausschlaggebende Voraussetzung für die Entwicklung des Städteporträts(76). Um dessentwillen ist es fast ein Glück, daß Dilich Autodidakt war und die Zeichnungen von Städten, Ortschaften und Burgen auf Fußwanderungen schuf, „nicht auf eine erlernte Kunstfertigkeit, sondern auf die Neigung vertrauend, welche die Natur mir zugeteilt, mit allem mir zu Gebote stehenden Fleiß, durchaus nach der Wirklichkeit." Er sah die Natur mit ungetrübten Augen und gibt sie unverfälscht von Atelierverbildung wieder.

Sein Werkzeug waren Stift, Feder und Nadel — die Erlernung oder Ausübung der Maltechnik scheiterte an den hohen Kosten. Seine Prospekte sind zentralperspektivische Zeichnungen von kontinuierlicher Strichstärke, um der Genauigkeit architektonischer Details willen in sauber-linear gehaltenen, fast schattenlosen Umriß- und Binnensilhouetten. Sie machen in ihrer kühlen, kalligraphischen Gleichmäßigkeit den Eindruck von A b s c h r i f t e n, es fehlt ihnen jeder formale Bildakzent. Eigentlich sind es nur Umrißzeichnungen, die erst die geplante lokalfarbige Tönung vollendet hätte. Die schattenlose Durchsichtigkeit der Außen- und Binnensilhouetten geht aber nicht allein auf Rechnung des Farbenmangels, sie erklärt sich auch aus dem Mangel der Luftperspektive. Wohl ist die ferne Landschaft zart gegen den Himmel abgesetzt — für die gestellte Aufgabe ist der Hintergrund ja auch meistens ohne Interesse. Im wesentlichen jedoch herrscht völlige Atmosphärenlosigkeit. Nur selten wird der Vordergrund durch eine kräftigere Zeichnung herausgehoben — meist jedoch gleicht ein Strich dem anderen, keinerlei Markierung ihrer Schrift erleichtert die Deutung auf ein Näher oder Ferner. In allem verrät sich die klare Reißbrettmanier des Architekten.

Um die Stadt vor dem Betrachter unbehindert aufrollen zu können, pflegt Dilich seinen Beobachtungsposten entfernt genug zu wählen, daß das Objekt frei vor ihm liegt, und doch wieder nahe genug, daß er alle baulichen Einzelheiten erkennen und notieren kann. Nun streckt sich aber eine Stadt samt den Vororten meist derartig in die Länge, daß sie nur mit schweifendem Blick zu übersehen ist. Ebenso sind die Wiedergaben Dilichs — und hierin sind sie einzigartig — gewissermaßen aneinandergereihte Einzelbilder, nicht bildmäßige Ausschnitte, wie sie nur der

ruhende Blick auffassen kann. Es sind Panoramen. Das Herausmodellieren des bildhaft Wesentlichen, das allein im Gesichtsgedächtnis haften bleibt, ist wie in der Natur dem Betrachter überlassen. Dilich übermittelt nichts als das Panorama, ohne es in seinem tatsächlichen Bestand durch irgendein kompositorisches Prinzip zu verändern, dadurch zu einem „Bild" zu zwingen. In diesem Sinne sind seine Ansichten keine subjektiven Darstellungen, sondern objektive Wiedergaben, keine Bilder, sondern nur Abbildungen, keine sinnlichen Interpretationen eines Künstlers, sondern berechnete Aufnahmen eines Gelehrten — beste Voraussetzungen für eine vorbildgetreue Übermittlung und exakte Vollständigkeit.

MERIAN's Prospekte in seiner obersächsischen Topographie von 1650 lehren, was aus Dilichs Panoramen werden kann, wenn sie zu Bildern übertragen werden. Im Gegensatz zu Dilichs solider Methode seinen Objekten gegenüber waltet in Merians Arbeiten eine künstlerisch-freie Sorglosigkeit. Allerdings kopierte Merian nicht charakterlos. Vielmehr transponiert er die Vorlagen Dilichs zugunsten eines formal-künstlerischen Eindrucks, aber zum Schaden ihres dokumentarischen Wertes. So z. B. vermindert er das Rahmenverhältnis der Panoramen Dilichs (oft 6: 1) auf ein buch- und bildmäßigeres von rd. 3 : 1. Diese überraschend starke Reduktion erreichte er meist, indem er das ganze Panorama enger zusammenschiebt und am oberen Bildrand einen Streifen Himmel, am unteren eine breite Landschaftszone anfügt. Beim Zusammenrücken der Häuser schiebt er gewisse Baulichkeiten in die Höhe, aus dem Bestreben, zum Vorteil eines bildmäßigen Eindruckes diejenigen Bauten herauszuheben, die die Physiognomie der Stadt bestimmen (Türme und Dächer von Kirchen, Schlössern, Rathäusern usw.). Merian standen künstlerische, Dilich topographische Forderungen näher. Leider nur wirkt Merian um so viel matter! Oft war er bei der Wiedergabe von der Unzahl ähnlicher Bauten gelangweilt und verfällt dann einer schematischen Machart. Wohl versucht er z. B. durch den Wechsel von kräftigeren Schattenlagen mit helleren Zonen das System der Straßenzüge plausibel zu machen. Die saloppe und topographisch verständnislose Vortragsart bringt jedoch nur ein Straßengewirr zustande. Dilich liefert vorbildgetreue Panoramen, Merian schwache Landschaftsbilder.

Darf Dilich auch keinen Platz unter den großen Künstlern beanspruchen, so wurde er doch zu seinem Teil Wegebereiter für die kommende naturnahe Vedute. Wenn seine „Contrafacturen" wegen der technischen Beschränkung über den Zustand von Studien nicht hinauskamen, so blieben sie dank ihrer sachlichen Exaktheit doch bewahrt vor der „Holländerei", jener oft unerquicklichen Nachahmung der niederländischen Landschaftsmalerei, der u. a. auch Merian und die Seinen

verfielen. Fehlte Dilichs schlichten Zeichnungen die bildmäßige Wirkung in höherem Sinne, so hat er doch die gestellte Aufgabe — getreuer Abriß nach der Natur — voll bewältigt. Diese Selbstbescheidung bürgt für ihre Qualität. Die Merian dagegen setzen sich in ihren Städtebildern oft ein Ziel, wegen unzureichenden künstlerischen Vermögens zu hoch und anmaßend, und erreichen nur Mittelmäßiges, wo sie sich bei den großen Landschaftern anbiedern. Ein einziger ihrer Werkstatt hat sich einen bleibenden Namen in der Kunstgeschichte zu erwerben vermocht: Wenzel HOLLAR.

August der Starke besetzte den Posten eines Prospektmalers von neuem. Er berief ALEXANDER THIELE (1685—1752) als 32jährigen, vielleicht mit der Absicht, die zerstörte Prospektserie im Riesensaal ersetzen zu lassen. Thiele schuf im Laufe von 10 Jahren außer Historiengemälden zur Verewigung von Haupt- und Staatsaktionen einen Satz von 6 Radierungen sächsischer Elbprospekte und zahlreiche Städte- und Landschaftsbilder. Dann wandte er sich nach Arnstadt an den Schwarzburgischen Hof, bis ihn August des Starken Thronfolger, August III., nach 10jähriger Abwesenheit ein zweites Mal nach Dresden berief, unter ehrenvoller Verleihung des Titels Hofmaler. Aus dieser Stellung erwuchs ihm die Pflicht, alljährlich 4 Landschaften an die Bildergalerie zu liefern. In dem folgenden Jahrzehnt schuf er das Gros seiner Gemälde, deren Gesamtkatalog, soweit noch nachweisbar, 75 Nummern aufweist(77). Ebenso wie Dilich reiste Thiele in den kursächsischen Landen umher, er malte Ansichten von Dresden und Umgebung, die Festungen des Landes, die wichtigsten Städte, u. a. Görlitz, Bautzen, Freiberg, Zittau, Leipzig, Merseburg, Naumburg, aber auch mehr landschaftlich betonte Veduten, wie die Ruinen des Cisterzienserklosters auf dem Oybin, der Burg Wehlen a. E., Saalecks, der Rudelsburg und des Kyffhäusers. Hinzu kommen die reinen Landschaftsbilder, die aber auch stets Porträtcharakter tragen: Plauenscher Grund und Erzgebirgsmotive, die Täler der Elbe und Saale. Der Auftrag des Königs lautete ausdrücklich auf Prospekte der sächsischen Lande. Zwischendurch beurlaubte er sich an den Schweriner Hof, von wo aus er die Städte des Herzogtums bereiste und Zeichnungen der Städte Rostock, Warnemünde, Güstrow, Wismar u. a. aufnahm als Vorlagen für spätere Gemälde. Sein Lebensabend war reich an Arbeit. Bei seiner zweiten Berufung an den Sächsisch-Polnischen Hof war er bereits ein alter Mann — er hatte die fünfzig überschritten. So war man, als er an die sechziger herankam, auf einen Nachfolger bedacht. Mit 1747 datiert Belottos erste Dresdner Arbeit, fünf Jahre später starb Thiele.

Thieles künstlerische Entwicklung geht von der traditionsbeschwerten Barocklandschaft zur realistischen Naturdarstellung. Noch 1726 radiert

er 7 Ideallandschaften, staffiert mit Figuren in antiken Gewändern. Überkommene und aufdringliche Gestaltungsmittel erfahren eine starke Reduktion, z. B. ein so drastisches Kompositionsmittel wie das Repoussoir, das er später oft ganz fallen läßt. Auch Stimmungseffekte durch luminaristische Mittel werden stark gedämpft oder ganz ausgeschaltet. Ja, vor diesem oder jenem Bilde möchte man sich fragen, ob er nicht auch die Camera Obscura verwandt hat (sein Gemälde „Augustusbrücke in Dresden von der Sol-Bastion aus" im Foyer des staatlichen Schauspielhauses zu Dresden).

Die Maler waren gewohnt, die Natur mit den Augen der großen Landschafter des 17. Jahrhunderts zu sehen. Vielfach bestimmte der individuelle Geschmack des Auftraggebers den Stil. C. W. E. Dietrich ist die Verkörperung dieser eklektizistischen Richtung. Seine Bilder im historizierenden Geschmack berühmter Niederländer machten ihn zum Favorit unter den deutschen Landschaftern. Dasselbe ist bei Thiele zu beobachten. Das Arnstädter Werk enthält unter verschiedenen Phantasien ein „holländisches" Stück. In richtiger Erkenntnis der Zeittendenz hat man als Vorbilder Ruisdael, Both, Weynaerts, van Goyen, Lingelbach, Salv. Rosa, Breughel herausgelesen(78). Von einigen ist die Patenschaft durch Thieles eigene Bezeichnungen gesichert. So bietet er dem Herzog von Mecklenburg sieben Bilder „in unterschiedlichem gusto" an, u. a. im Geschmack des Salv. Rosa und des Claude Lorrain. Damit entschleiert er selbst die Quellen, an denen sich die deutschen Landschaftsmaler ausnahmslos einfanden. Zu ihrem Teil mag die Gemäldegalerie des Königs Thiele beeinflußt haben. Unter den Landschaftern war Wouwerman des Königs „favorit-gusto, und in Aert v. d. Neer ist der König sehr verliebt" (Hagedorn an seinen Bruder). Allein 37 Wouwermans führt der König der Galerie zu. Das stärkste Hemmnis stellte sich der Befreiung der historizierenden Landschaft in der vordergründigen Rahmung entgegen. Mochten Mittel- und Hintergrund bereits ein realistisches Landschafts- oder Städteporträt enthalten — im Vordergrund herrscht noch immer das barocke Pathos. Was in Thieles Veduten nicht der retrospektiven Landschafterei entstammt, das ist den Theaterprospekten entlehnt: unrealistische Versatzstücke wie steile Felsen, die hoch in den Himmel ragen und erst dicht unter dem oberen Bildrand enden, oder mächtige Bäume zu bedeutungsvollen Gruppen geordnet, in Sturm und Wetter gealtert. Diese Rahmenkulisse, das konventionelle Repoussoir, hat eine raumillusionistische Aufgabe. Träger der größten Dunkelheiten im Bilde, dient es als Kontrast zu dem lichter gehaltenen Mittel- und Hintergrund. Eine derartige Anordnung von dunklem Vordergrund und hellem Tiefgrund enthält eine Anweisung für das perspektivische Verständnis. Dem Beschauer, der in der Vorder-

grundzone zu denken ist, sich gleichsam an der Seite der Vordergrundfigur aufhält, wird der Gang von dieser Rampe aus in die weite Ferne des Bildgrundes plausibel gemacht — ein Mittel, das im 19. Jahrhundert wieder zur Geltung kam (C. D. Friedrich, Schinkel u. a.).

Bereits L'Argillèrre († 1746) geißelt die falsche Verwendung des Repoussoirs(79). Gegen Jahrhundertende wird unter der Spitzmarke „Dunkle Gegenstellung" darüber durch 9 Seiten gehandelt(80).

Ein anderes unrealistisches Mittel ist die im Bild gesteigerte Darstellung momentaner luminaristischer Erscheinungen. Eine überbetonte Lichtgestaltung zielt auf einen romantischen Stimmungseffekt, der gleichfalls den Holländer des 17. Jahrhunderts entlehnt wurde, so die himbeerrosaglühende Abendsonne hinter den Baumruinen auf dem Bild „Liliensteín" (Dresden), der Regenbogen nach dem Gewitter über Stadt und Schloß Schwerin (Schwerin), ein „Morgen" und ein „Abend" (ebendort) — den Morgen nennt Thiele das allerbeste Stück, so er jemals verfertigt habe — sowie verschiedene Nachtstücke und Mondscheinlandschaften in Arnstadt.

Der Landschafter darf willkürlich mit Architekturmotiven schalten, denen teils tatsächlich ausgeführte Bauten zugrunde liegen mögen, teils aber nur eine freierfindende Phantasie. Allein aus der einheitlichen und gleichsam gewachsenen Vorstellung heraus entsteht das echte Kunstwerk. In diesem Sinne waren die Panoramen und Prospekte der Topographen nur äußerliche Flächenprojektionen. — Gelegentlich gehen nun in den Landschaftsgemälden die Siedlungen der Menschen, die S t ä d t e, eine enge Symbiose mit der N a t u r ein. Insofern konnte Thiele seiner Zeit als bedeutender Landschafter gelten, mochte er auch da und dort strengere Stadtporträts vorführen. Dabei ist nicht ausschlaggebend, ob die Porträtabsicht erreicht ist, sondern daß sie überhaupt vorliegt. „Ad vivum delineatum" unterzeichnet er auch seine radierte Folge sächsischer Elbprospekte von 1726. Denn es geht um die Darstellung des Gebettetseins der menschlichen Siedlungen in der Natur.

Operiert Thiele auch noch reichlich mit historischem Malgut, so ist doch schon bezeichnend die Neigung für Prospektaufträge: die Darstellung der heimatlichen Landschaft. Die Nachahmung fremder Landschaftsauffassung verliert sich im Oeuvre Thieles mehr und mehr zugunsten der reinen Städte- und Landschaftsporträts. Diese überwiegen zahlenmäßig. Er durchzog die deutschen Gaue und malte die deutsche Landschaft, die Täler und Wälder, wie er sie rings um sich sah. Er war der Entdecker des Elbsandsteingebirges, ein Vorkämpfer für die Erkenntnis ihrer landschaftlichen Schönheit, die hundert Jahre später auf dem Umweg über die schweizer Landschaftsmalerei mit den Alpen in Parallele gesetzt wurde und seitdem Sächsische Schweiz heißt (Zingg,

C. D. Friedrich, Carus). Nicht mehr im Atelier werden die Motive nach berühmten Vorbildern und Rezepten komponiert und mit Figuren aus Mythologie und Theater staffiert. Aus der Natur selber stammen sie! Hiermit bahnt Alexander Thiele den Realismus an, am Wege einer Entwicklung, an deren Ende die gläubige, vergeistigte Landschaftsmalerei eines der Deutschesten, Caspar David Friedrich's, steht. Auch dessen Wahlheimat war Dresden, seine Generation, mit ihm an der Spitze, entdeckte im Sinn der Romantik die eigentümliche Lage der Residenzstadt im Elbtal, was schon etwas früher literarisch vielfältig zum Ausdruck gebracht worden war.

Die Dresdner Veduten Belottos hatten seine Zeit und die folgenden Geschlechter gelehrt, die Bauten der Stadt als einzelne Glieder eines gewachsenen Stadtkörpers zu sehen, sie zusammenzuschließen zu Platz- und Straßenräumen. Auch die Elbe wird seitdem als prächtige Straße erkannt, deren Ufergebäude einen Straßenraum umzirken (s. o. S. 35 ff.).

Nun faßt eine große Schule der romantischen Malerei in Dresden wieder Fuß, auch sie bewunderte und liebte diese Stadt, aber mit anderer Seele. Ihre Maler bleiben nicht zwischen den Häusern, in den Gassen, sie ziehen hinaus auf die Anhöhen, die das Elbtal umschließen, im Schutze deren milden Klimas die Stadt wie in einem weiten Kessel geborgen liegt und deren Hänge bei vielen Durchblicken wieder herabgrüßen in die Stadt. Von hier aus breitet sich Dresden zu ihren Füßen, nur ein Teil in der großen Flußlandschaft ist die Stadt, wird im Dunste der Abenddämmerung, umschleiert vom Mondenschein, selbst ein Stück Natur (so in Fabers „Blick von den Lößnitzer Weinbergen" talaufwärts über die Türme Dresdens bis hin zu den Linien des fernen Elbsandstein- und Erzgebirges, Pinakothek München). Und nun steigen die Romantiker aus dem natürlichen Grün der Anhöhen wieder herab in die Stadt und führen mit sich in die Welt des Steines den großen Atem der Natur. Sonne, Mond und Sterne, Morgendämmerung und Abenddämmerung, Vollmondnächte und nebelige Tage, dramatische Wolkenbildung in gewitteriger Stimmung oder heiteres Blau, Frühlingsluft und Herbstesweben über dem Wasser, an seinen Ufern, über den Dächern werden zu Stimmungsträgern der Stadt Canalettos, die sich jetzt in einem so ganz anderen Lichte zeigt: In Dahl's Dresdner Neustadt ersteht das alte Fischerdorf wieder (Cottbus, Museum), Gille faßt die in Grün verwachsene Brühl'sche Terrasse mit den Pappeln des Linkeschen Bades und Semper'schen Gartens am jenseitigen Ufer zusammen (Hannover), Friedrich's Elbbrücke mit Ostragehege und Lößnitzhöhen darüber träumt dahin unter abendlichem Firmament (Hamburg). Unter den Händen der Romantiker wandeln sich die Architekturbilder Canalettos zu stimmungsschweren Landschaftsgemälden, das Stadtbild wird umgeformt und nun als Blüte an dem großen Gewächs Natur empfunden, der es sich ein- und unterordnet, als wäre es selbst naturgeboren (81)!

Wir wissen von keiner Welt, als in bezug auf den Menschen, wir wollen keine Kunst, als die ein Abdruck dieses Bezuges ist.
Goethe.

hematisch und formal haben Belottos Arbeiten mehr als Paradigmata einer ganzen Richtung — eben der Vedutenmalerei als Spezialzweig der Landschafterei — denn als charakteristische Leistungen einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit zu gelten. An den Veduten Belottos interessiert in erster Linie ihr kultur- und architekturhistorischer Inhalt. Als malerische Leistung betrachtet, zeigen seine getreuen Städtebildnisse eine Abhängigkeit von der „Wirklichkeit", die bis zur letzten Konsequenz getrieben ist. In der Zeichnung wird dies ersichtlich aus der exakten Beobachtung der mathematischen Zentralperspektive, im Koloristischen aus einer lokalfarbigen Behandlung, der die Palette des Rokoko dienstbar gemacht wird. Und das freie Komponieren, wie es die Ideal-Vedute zur Aufgabe stellt, zeigt auch kein grundsätzliches Abweichen von dieser Kunstauffassung. Aber auch die Einschätzung hinsichtlich ihrer dekorativen Bedeutung — als wesentlicher Teil der Ausstattung von Innenräumen — führt rasch vom Individuellen seiner Malerei hinweg. Denn soweit die getreuen Veduten anderer Künstler gleichermaßen dieser dekorativen Aufgabe dienen, schaltet sich wiederum die persönliche Note des monographisch fixierten Künstlers aus. Womit also eine Spezialuntersuchung über Belotto erschöpft wäre.

Aus der perspektivischen Darstellung der Veduten erwuchs jedoch die Aufgabe, sie in Einklang zu bringen mit der von Belotto und seinem Lehrer überlieferten Nachricht, wonach sie die Camera Obscura verwendeten. Und die vollzogene Prüfung der Nachricht erwies sich nun tatsächlich als stichhaltig. Für einen großen Zweig der realistischen Naturwiedergabe ist damit ein wichtiger Beleg hinzugewonnen zu dem für das 18. Jahrhundert allenthalben charakteristische Streben auf „Nachahmung" z. B. im Porträtfach die „einfache und wahrhafte Kunst" des Silhouettenschnittes, die ja „Bilder der Natur selbst" lieferte, sowie die zahllosen Wachsporträts mit ihrer hypnotisierenden Naturnähe, und andere technische Reproduktionen, die wie Pilze aus dem Boden wuchsen (z. B. antike

Skulpturen als Gipsabgüsse; in der Druckgraphik das Übergewicht der Wiedergaben von Gemälden, oft ganzer geschlossener Sammlungen, über die freien Kompositionen der Chalkographen; und endlich das neue Faksimilierungsverfahren von Originalzeichnungen: die Litographie). Die Fixierung des Gesehenen („Vedute") in naturalistischen Darstellungen, als „objektive Wiedergaben", die ihren Ausgang von Belottos Städtebildern nahmen und die führenden schweizer Kleinmeister (Aberli) (218) zu ihrem Schaffen anregten, drang weiter vor auf dem Wege der Reiseerinnerung, die nun auch nach Landschaftsveduten verlangte. Die realistische Landschafterei wurde zur Leidenschaft jedes Reisenden. Es hat seinen tiefen Sinn, daß die aufgezählten Abbildungsverfahren mehr oder weniger auch dem Dilettanten zugänglich sind und daß, um zur Stadtvedute zurückzukehren, eine Hilfsapparatur wie die Camera Obscura auch der Laie mühelos handhaben lernt. Ihre Vervollkommnung durch Daguerre erleichterte vollends ihre Benutzung, so daß sie heute zum fast selbsttätig arbeitenden Reproduktions-Mechanismus wurde — und wir müssen sagen — herabsank. Denn die Photographie besitzt keinen Anspruch auf künstlerische Bewertung. Die Bedeutung ihrer Vermittlerrolle zum Kennenlernen neuer Sehmöglichkeiten, z. B. neuer Ausschnitte durch Fliegeraufnahmen, wird durch dieses Urteil nicht geschmälert.

Das Projektionsergebnis der linearperspektivischen Konstruktion auf dem Reißbrett deckt sich im wesentlichen mit dem des Mattscheibenbildes in der Kamera. Wie nun die exakt konstruierte Perspektive des Architekturateliers eine ausreichende Grundlage für die Zimmrer und Maurer zur Übersetzung des Bauplanes in die Wirklichkeit bilden könnte, ebenso können die in Gemälden und Zeichnungen dargestellten Räumlichkeiten, sofern auch sie mathematisch einwandfrei konstruiert sind, realisiert werden (z. B. hat Schuritz in „Dürers Perspektive" 1919 mühelos aus den perspektivischen Ansichten des Innen- resp. Außenraumes der Stiche „Hieronymus im Gehäuse" und „Weihnachten 1509" Grund- und Aufriß rekonstruiert; auf dem gleichen Wege des sog. Meßbildverfahrens sichern die entsprechenden photographischen Aufnahmen die wirklichen Maße der betreffenden Bauten): Hierin offenbart sich die Perspektive als eine wissenschaftliche, nicht ureigentlich-künstlerische Darstellungsmethode.

Die wissenschaftliche Objektivierung in der Darstellung z. B. der menschlichen Figur wurde erst ermöglicht durch genaues Studium nach der Natur (Anatomie, Leichensezierung). Phrenologisch-somatologische Fragen aus einem Gemälde erschöpfend beantworten zu wollen, geht nicht an. Die photographische Bildnerei hingegen kann solchen Untersuchungen sehr wohl dienstbar gemacht werden. In der Camera obscura wurde nun selten Porträt gezeichnet, hingegen vornehmlich Architektur. Ist doch an architektonischen Gebilden das Phänomen Raum und Verkürzung weit schlagender darzulegen als an den Gestalten von Mensch und Tier.

Der auf Grund wissenschaftlicher Überlegungen erreichbare Effekt der Raumdarstellung ist als wesentliches Merkmal der neueren Malerei zu verbuchen. Die Zentralperspektive ist eine bezeichnende Auswirkung der rationalen Wissenschaft des Abendlandes. Diese rationale Wissenschaft sucht nach absoluter Erkenntnis, losgelöst vom Menschen. Die perspektivische Darstellungsmethode bleibt indifferent gegenüber dem, der sie handhabt. Sie kennt nur eine Forderung an ihn: Kenntnis ihrer mathematischen Gesetzmäßigkeit. Perspektive nun ist keine Sache des Genies (Lessing 9. antiqu. Brief), und es möge dahingestellt bleiben, inwieweit die Übernahme einer exakt-wissenschaftlichen Darstellungsmethode in die Kunst dieser zuträglich war. Die Gleichzeitigkeit vom Ausbau des mechanischen Wiedergabevermögens (Daguerres Erfindung) mit den Fortschritten der exakten Naturwissenschaften beschleunigte das bedenkliche Vordringen des Naturalismus in der Malerei und Plastik des 19. Jahrhunderts und führte in eine Vielfalt der künstlerischen Problematik hinein, die in der Gegenwart eine vernehmliche Sprache führt. Wenn da ein englischer Maler unlängst in aller Munde war, der auf der Akademie-Ausstellung in London refüsiert wurde, weil sein eingeliefertes Gemälde „Canale Grande in Venedig" sich als nichts anderes als eine kolorierte Photographie herausstellte, aber dieselben venezianischen Veduten der Canaletto sich zu zweidrittel im gleichen England befinden, so besagt das allenfalls eine für die Gegenwart typische Problemblindheit. Welche Konsequenzen hat also die rücksichtslose Demaskierung Belottos und aller Kamerakünstler seiner Art für die problemgeschichtliche Forschung, und welche Konsequenzen hat die gewonnene Erkenntnis von der Übereinstimmung der konstruierten Raumprojektion mit der apparattechnischen?

Francis Bacons Wort „Tantum possumus, quantum scimus" führte ein Zeitalter herauf, das die Rätsel der Welt lösen will, um die Natur zu beherrschen. Hinter seinen Maschinenleistungen versinkt der Mensch als einzelner in völliger Anonymität. Albertis berühmte Entdeckung des Sehkegelschnittes — als Konstruktion wie als Kamerabild — ist eine rationale Erkenntnis, die den Künstlern, die sie nicht mit exakter Präzision in ihren Bildern einführten, nichts nutzte, weil sie eben besser Bescheid wußten um die Aufgabe der Kunst.

In seiner Betrachtung der „Perspektive als symbolische Form" stellt Panofsky (s. u. Anm. 142) S. 271 ff. den Fortschritt der „costruzione legittima" als Eroberung der unbegrenzten Räumlichkeit, den sog. modernen Systemraum dem mittelalterlichen Aggregatraum gegenüber, ebenso wie die Philosophie der Spätscholastik jede Grenze des Raumes aufgibt zugunsten des unendlichen Raumes. Dieser symbolisiere sich im „Bild der Fluchtpunkte aller Tiefenlinien im Unendlichen". Wurde die Einführung der Zentralperspektive in die Kunst als Objektivierung oder Rationalisierung des Subjektiven, die „Erhöhung der Kunst zur Wissenschaft" (Panofsky

S. 287), oben als ein Danaergeschenk bezeichnet, insoweit sie über die Camera Obscura zur Photographie, zum Naturalismus und zu einer vehementen Problematik der Kunst der Gegenwart führte, so verweist Panofsky von diesem „sowohl" auf ein „als auch". Indem nämlich der kontinuierliche Raum, aus dem der Bildrahmen jeweils nur einen Teil herausschneidet, nun dem Licht die Möglichkeit seiner Entfaltung biete, würden die Körper, die ja erst diesem neuen Raum ihren Platz verdankten, durch dieses Licht wieder aufgelöst. Statt des euklidischen Sehkegels trat das allseitige geometrische Strahlenbündel, womit der mathematisierte, also objektive Sehraum doch wieder zum empirischen, d. h. subjektiven Sehraum würde. Wobei es eine Betonungsfrage bleibe, ob man der perspektivischen Anschauung vorwerfe, daß sie das „wahre Sein" zu einer Erscheinung gesehener Dinge verflüchtige, oder ob man ihr vorwirft, daß sie die freie und gleichsam spirituelle Formvorstellung auf eine Erscheinung gesehener Dinge festlege.

Drastisch, und anders, aber unserer Auffassung nahestehend, äußert sich Pinder: „Was die vielgerühmte Perspektive erzeugt hat, ist Einbruch eines wissenschaftlichen, der Kunst ursprünglich artfremden Denkens in die Kunst, der Einbruch der Richtigkeit statt der Wahrheit. Das war die Anerkennung des Betrachters, das heißt die Vorstellung, die eigentlich schon unheilige Vorstellung, daß vor dem Bilde — und vom Bilde geht jetzt alles aus — in einer bestimmten Entfernung, in einem bestimmten Winkel, in einer bestimmten Augenhöhe ein „Herr Betrachter" steht, ein Herr X, der Bürger! Der Platz für den einzelnen vor dem Kunstwerk wird nunmehr in der Form des Kunstwerkes mitberechnet — durch Augenpunkt und Distanzpunkt —, d a s ist der wahre Sinn der Perspektive. Damit wird Herr X anerkannt, und man darf sagen: Nicht Gott nimmt mehr die Form als Opfer entgegen, sondern Herr X betrachtet sie sich mit Interesse ..." (219).

Ob Nachreißen auf der Mattscheibe, ob Konstruieren mit Zirkel und Lineal — immer ist diese persönlich indifferente Methode eine gewaltige Versuchung zur Abbildung, Nachbildung, Kopie. Unabhängig vom Menschen soll die Schöpfung „Natur" mit einer mathematischen Methode gebannt werden, ein Schein wird für das Sein genommen, eine bestimmt fixierbare Wahrnehmung für tiefe Erkenntnis gesetzt. Die „Erfindung" hat der Nachahmung zu weichen, die künstlerische Freiheit der objektiven Notwendigkeit. Der Einbruch der Perspektive in die Malerei endete mit einem Siege der Photographie, die uns täglich auf zahllosen Wegen erreicht. Ihre trübselige Beschränktheit auf Schwarz-Weiß-Werte stumpfte das Empfinden für echte Farbtöne mehr und mehr ab. Das rächte sich, indem wir mit zunehmender Farbenblindheit geschlagen wurden. Die Kunst aber war es, die hierbei stetig an Boden verlor (220). Denn nicht ist Kunst Wiedergabe, Nachahmung, sondern Darstellung, Deutung!

ANMERKUNGEN ZU I „LEBEN UND SCHAFFEN" S. 5—96

(1) G. Nicoletti, Estratto dall'Ateneo Veneto. Venedig 1890. 14. Serie 1. 2. Sett./Ott., S. 30.

(2) Wahrscheinlich ebenfalls ein Bruder ist Michiel (Stammtafel III 1). Es gibt zwei Skizzenblätter Bernardo Belottos in Darmstadt, deren Rückseiten als Briefkonzepte dienten, das eine unterzeichnete Michiel Belotto, das andere Bernardo (s. R. Meyer S. 81).

(3) Belotto als Personenname kommt, besonders in Oberitalien, nicht ganz selten vor. Gelegentlich signiert unser Künstler mit Bellotti. Unter dem Namen führt ihn Nagler in seinem Künstlerlexikon, ebenso Hagedorn im Besoldungsreglement von 1764 (s. u.). Es gibt eine Ortschaft Bellotti, ein Gebirgsnest im Quellgebiet der Brenta, hart an der jahrhunderte alten Grenze des Distriktes Belluno gegen die ehemalige Grafschaft Tirol. Mit i am Ende schrieben sich der Vater Lorenzo und der Sohn Pietro.

(4) Indifferently, bei Vertue, 2 Mscr.-Bde., British Museum add MSS 23 074 u. 23079, mitgeteilt von Finberg 1920, S. 26 ff.

(5) So Algarotti, Opere VIII 366, oder Cicogna V 348.

(6) Diese Notiz verführte noch 1899 einen Mr. Herbert Horn im Magazin of Art XXIII zu der Behauptung, der 1746 in England angekommene Signor Canaletto sei ein Schwindler gewesen — ein Beispiel, welche Mißverständnisse die Doppelbenennung in sich birgt.

(7) Finberg 1920, S. 30, ebenda S. 31 ff. sieht sich die Verfasserin zu einer weitschweifigen Beweisführung genötigt, daß der Neffe Belotto nie in England weilte.

(8) London, National Gallery, Gemälde Nr. 1429; Constable 1927 S. 17; Hadeln S. 10/1.

(9) Handzeichnungen VZ 34 und 35.

(10) Finberg IX, S. 32, ohne die Quelle ihres Gewährsmannes Sir George Scharf angeben zu können.

(11) Ashby und Constable sind 1925 S. 207 Fußnote 1 der Anschauung, unter Canaletto wäre Antonio Canal allgemein bekannt: Confusion would certainly have been avoided if the name Canal had been reserved for Antonio, and Canaletto applied to his nephew, Bernardo Bellotto ... but it is, perhaps, too late to make change now, and it has no historical justification".

(12) Rom, Palazzo Corsini Nrs. 302, 304, 308, 309.

(13) Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste 1766 Bd. II S. 160. Ebenso Daßdorf 1782 Bd. I S. 77/8, wo aus den Beständen der sog. Doublettengallerie im ehemals Brühlschen Bibliotheks- und Kunstsammlungsgebäude zu Dresden „viele Prospekte von Canaletto, Vater und Sohn" hervorgehoben werden. Weiterhin s. u. Anm. 113. Auch Alois Trost redet im Alt-Wiener-Kalender 1925 S. 117 vom jüngeren Canaletto, der eigentlich Bernardo Belotto heiße.

(13a) Giuseppe Fiocco in L'Arte 1732, I, S. 4.

(14) Fr. Faber in dem von J. A. Romberg begründeten „Conversationslexikon für bildende Kunst" im Artikel Canaletto (Bd. II S. 358). Allerdings war ihm die Künstlerschaft Antonio Canals nicht bekannt, so daß er diesem die Bezeichnung Canaletto nehmen und dafür Belotto so taufen will.

(15) Stübel 1911, S. 471, Anm. 3.

(16) Im Mscr. Katalog der Gemälde von Stanislaus August von 1795, aber im Führer Przewodnik po zamku kr. 1930 S. 8: „Sala Canaletto".

(17) S. u. S. 55. Aus taktischen Gründen machte Brühl noch ganz andere Zugeständnisse an das polnische Nationalgefühl — z. B. hatte er sich die Abstammung aus dem Geschlecht der Grafen von Ocieszyno erkauft.

(18) Z. B. Sulzers, „Ästhetisches Wörterbuch". Styl für Stil, Sylbe für Silbe, ja sogar ein falsches i grecque für das alte i in Malerey, Bayern u. v. a.

(18a) als „Vorstellungen" werden Belottos Radierungen 1765 auf der Dresdner Akademie-Ausstellung in der N. Bibl. angezeigt.

(19) Es gibt in Italien entstandene Arbeiten, die im Sinne ursprünglichen Sprachempfindens mit der korrekten Copula „detto il" signiert sind (VZ 34 und 35). Bei Fassung der Signatur in lateinischer Sprache: „dictus" resp. „dus" (VR 8a).

(20) Anders 100 Jahre später Cicogna 1842 V 344: „... non credo che siene di casa patrizia ... nell'ordine popularesco, e cittadino ..."

(21) Die Beschreibung desselben bei Uzanne S. 48 in Widerspruch zu der wohl richtigen von Wagenseil, vgl. hierzu Fritzsche 1930, S. 50 Anm. 2.

(22) Vgl. seine Briefe usw. Wie sein Onkel Antonio, sprach und schrieb er im reinsten venezianischen Dialekt.

(23) Katalog der Raczynskischen Bildersammlung, Berlin 1856, S. 46. Den Kopf reproduziert O. Richter in „Dresdner Geschichtsblätter" Bd. I, Jahrg. 3, 1894, Nr. 4 S. 164; die ganze Gruppe Stübel 1911, Abb. 1, nach VG 156 und Sawicki 1927, Abb. 26, nach VG 157 u. a. die Architekten Kamsetzer und Merlini.

(24) Die erhaltenen Handzeichnungen Belottos messen vielfach rd. 40 × 60 cm, was sich mit der Größe des dargestellten Skizzenbuches etwa decken würde.

(25) Nicht nur hier, sondern u. a. auch am Wola-Bild mag Bacciarelli in der figürlichen Staffage seinen Anteil haben, dagegen s. S. 64 und 103/4.

(26) Stübel 1911, S. 478/9.

(27) Acta Acad. I, Rescripte und Resolutionen 1763/75 pag. 41 (20. XII. 1766).

(28) Vgl. das von Finberg 1920 S. 32 mitgeteilte Manuskript Vertues.

(29) HStA. loc. 656 „Vermischte Briefe an den Premierminister Graf Brühl, größtenteils aus und nach Italien 1754, 55". Diesen Hinweis, wie auch zahlreiche Nachträge zu seiner Arbeit von 1911 danke ich Herrn Landgerichtsrat a. D. Dr. Stübel in Wachwitz bei Dresden. Der historische Wert dieses Brieffundes liegt darin, daß wir Kenntnis davon erhalten, daß Belottos Vater Lorenzo hieß und älter als 50 Jahre wurde. Der Besuch bei seinem Sohne in Dresden erfolgte einige Monate vor der Rückkehr Antonio Canals aus England in seine venezianische Werkstatt. Hieraus Kombinationen anzuheben, bleibt müßig, solange nicht Näheres bekannt wird.

(30) Frankl, Stilphasen, S. 169.

(31) Ludwig Grote an den Verf. Dessau 24. 1. 30.

(32) Wenn man von den Privatgärten der Giudecca absieht, die ja schon zur Lagune zählt! Im Gegenteil: Als der Ruf „Zurück zur Natur" endlich auch in Venedig Beachtung fand, in dem Wunsche, sich öffentliche Gartenanlagen zu schaffen (Giardini Pubblici), mußte erst Platz gemacht werden durch Niederlegen des äußersten Stadtteiles, des malerischen Quartiers um S. Pietro in Castello, das von Fischern, Spitzenweberinnen und Perlenfädlerinnen bewohnt wurde.

(33) Zur Charakteristik Venedigs gehört der Wunsch, das fehlende Grün der Natur künstlich zu schaffen, als englische Naturideale in ihrem Siegeszug durch den Kontinent auch bis in diese von Engländern im 18. Jahrhundert so stark bevorzugte Stadt vordrangen, obwohl sich ja hier das Rokoko noch bis zum politischen Ende Venedigs 1797 hielt. Im Jahre 1769 war nämlich unter den Empfangsfestlichkeiten für Kaiser Joseph II. eine Pesca notturna im Bacino di S. Marco geplant, bei der u. a. Boote mit Topfpflanzen, Bäumen und kleinen Hütten verkleidet, als Ufer eines ovalen Sees die Bocca des Canal Grande und die Durchfahrt zwischen der Dogana und S. Giorgio abriegeln sollten.

(34) J. Haumann, Das oberitalienische Landschaftsbild des Settecento, 1927 und P. F. Schmidt, Deutsche Landschaftsmalerei von 1750—1830. 1921.

(35) Im Palazzo Ducale, Gran Consiglio.

(36) Madrid, Prado.

(37) Dort fortgeführt von Abr. de Haan, † 1748, Jan ten Compe, † 1761 u. a. Nach Deutschland verpflanzt von Dismas Degen, † um 1751. Der holländische Realismus des 17. findet im 18. Jahrhundert in Frankfurt besondere Pflege und zeitigt in Hirt, † 1772 und Schütz † 1791 realistische Landschaften und Vedutisten, die ihren wesentlichen Anteil zum deutschen Realismus beisteuern.

(38) In Madrid, abgeb. Brington, Venice past and present, 1925.

(39) So bei Zanetti a. a. O. Algarotti äußert: „I fiaminghi in effetto non d'altro furono studiosi che del naturale."

(40) M. Marieschi in seiner Vedutenfolge von 1741, u. a. ein Gemälde im Londoner Kunsthandel, abgeb. Brington a. a. O. Abb. 48, dort als Antonio Canal geführt, weist das gleiche altertümliche Merkmal — das Repoussoir — ja sogar den dunklen Vordergrund wie der besprochene Vanvitelli auf. Auch die Darstellung der Wellen ist die gleiche. Wenn aber doch nicht von ihm, so wäre das Bild eine frühe Arbeit Canals unter dem Einfluß Vanvitellis.

(41) Auffällig ist z. B. eine ideale Architektur-Vedute, ein Gemälde Carlevarijs in Windsor Castle, die mit einer Zeichnung Belottos in Darmstadt s. o. VZ 40 übereinstimmt, zu der als Bindeglied eine Vorlage Canals anzunehmen ist. Eine Beeinflussung des Älteren durch den Jüngeren, wie es später Thiele an Belotto erfuhr, s. a. S. 48, dürfte hier wohl nicht in Frage kommen. Das verdienstvolle Schriftchen von Fabio Mauroner, Luca Carlevarijs, 1931, 34 S. und 32 Abb., weist auf mehrere Fälle einer Abhängigkeit Canals von Carlevarijs hin.

(42) L. Grote, Zurück zur Natur, in „Naturschutz" 12. Jhgg., Hefte 7 und 8, April/Mai 1931.

(43) Franz Hallbaum, Der Landschaftsgarten, sein Entstehen und seine Einführung durch Friedrich Ludwig v. Skell 1750—1823. München 1927. Hierzu Besprechung von Fritzsche in „Der deutsche Gartenarchitekt", 1931/VII, S. 86 und 87.

(44) Corrado Ricci, in „Die Gallerien Europas" (Bd. 9) zu Tafel 608 Leipzig 1911 term. post.

(45) Finberg 1920, S. 23.

(46) Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti, vol. 6, pag. 573, 1930, Artikel Pietro B. d. C., verf. von Giuseppe Fiocco.

(47) Mariette S. 114 u. zw. das Halbfigurenbild der Vestalin Tucia. Wohl sei es sorgfältig gemalt, mit dem talentvollsten Pinsel, alles „wahrheitsgemäß" behandelt und überaus geschmackvoll im Kolorit. Die Zeichnung jedoch sei vulgär und ohne Kultur — und wie es den Franzosen geht, wenn eine Frau nicht nach ihrem Geschmack ist, so Mariette: „son modèle — la plus infâme et la plus dégoutante créature qu'il y eût au monde ...", kurz, aus dieser Probe von Pietros Malerfähigkeiten mutmaßt er bissig auf einen überaus erfolgreichen Porträtisten. Mariette, der nach der Mitte des Jahrhunderts schrieb, übt hier Kritik unter dem Einfluß seiner klassizistisch gefärbten Brille.

(48) v. Hadeln S. 16 und Ashby-Constable 1925 S. 213 ziehen Belottos Romreise gar nicht in Zweifel. Bezüglich Canals schweigen sich Ashby und Constable über die Möglichkeit eines zweiten Besuches von Rom aus, Finberg zieht sie in Erwägung, ohne sich mit Bestimmtheit zu entscheiden. Nur Voß S. 20 versucht an Hand eines Indizienbeweises, der auf den ersten Blick viel für sich hat, die Hypothese zu stützen; doch reicht sein Material nicht aus, so daß auch er vorerst über ein non liquet nicht hinauskommt.

(49) Palazzo Simonetta 1547 von Dom. Guintallodi für Ferrante Conzaga Herzog von Guastalla erbaut. Nach Burckhardts Cicerone vor seinem Verfall „das Muster einer glänzenden Vorstadtvilla der Renaissance".

(50) Weiterhin M. Boschini, F. Vasconi, die Gaspari, Ant. Joli, Colbacchini, Furlanetto, Fr. Battaglioli, Gi. Colombini, Gonzaga und die Engländer Boydell und Fletcher. Nach der Jahrhundertwende noch Gi. Migliara. Heranzuziehen u. a. M. Hoerner, Das italienische Sittenbild des 17. und 18. Jahrhunderts. Dr.-Diss. München 1921. Mscr.

(51) Z. B. die von Bella im Palazzo Querini—Stampalia, Venedig, mehrere Folgen von insgesamt 69 Veduten vollzählig erhalten.

(52) Julius Schlosser gibt eine kurze Darstellung der politischen und kulturellen Bedeutung Venedigs im 18. Jahrhundert nach der Beurteilung dieser Zeit und eine Bewertung der Rolle venezianischer Malerei für Europa, erschienen in seinen „Präludien" Berlin 1927, S. 112—158, nach einem Vortrag „Venedig im 18. Jahrhundert", den er zwar schon 1897 hielt, der aber trotz aller neueren Darstellungen durch seine gründliche Quellenbenutzung und Zusammenfassung des Gesamtkomplexes nicht überholt ist.

(53) Der Begriff Carnevale, die Gestalten der Arlecchino, Pierro, Ciarlatano u. a., an sich älter, decken sich mit Wesenzügen des settecentesken Venedigs: Der 30jährige Krieg hatte den Karnevalsbrauch diesseits der Alpen völlig ausgerottet, er kehrte aus Italien dahin zurück. In ihm traten der Harlekin und Pierro auf, die wohl aus der italienischen Komödie des 16. Jahrhunderts stammten, aber durch den venezianischen Karneval erst allgemein Faschings-Kostüm wurden. Und der Charlatan leitet seinen Namen vom italienischen ciarlare schwätzen, gekreuzt mit ceretano Marktschreier, ab. Hierzu tombola, lotto u. v. a. gondola, seit 1574 in Deutschland zur Bezeichnung der venezianischen Boote als „Gundelein, Gündelein", seit 17. Jh. als „Gundel, Gondel".

(54) Die vollständige Sammlung der Erzählungen von 1001 Nacht kam erst 1704 ins christliche Europa durch Gallands Übertragung ins Französische, der die Sammlung im Laufe von 13 Jahren in 12 Bänden veröffentlichte. M. E. ist die prächtige orientalische Märchenwelt Vorbild für die höfische Kultur des Spätbarock gewesen in einem Maße, daß sich mit diesem Schlüssel die Sitten und Feste der Zeit von ganz neuer Seite noch betrachten ließen. Unsere großsächsische Kulturschau „August der Starke und seine Zeit" Ausstellung Dresden 1933 brachte viel Material für diese Fragestellung ans Tageslicht; s. Haenel u. Watzdorf, A. d. St. 1933, S. 74, 108, 124ff.

(55) Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, 1. Aufl. 1926, S. 379 und 382.

(56) S. u. Anm. 65; Fürstenau, Bd. II, S. 201 und 367.

(57) Heute Skulpturen-Sammlg, seit dem Umbau unter König Albert „Albertinum".

(58) Die Schleifung der Befestigungswerke erfolgte indessen erst nach 1814. Die Pläne gesammelt von Wolfgang Rauda: Dresden, eine mittelalterliche Kolonialgründung, die Gestaltung des Schloßgeländes vom Barock bis zur Neuzeit, 1933.

(59) Z. B. die bayerischen Kurfürsten für den Starnberger See, Nachbildung deutsches Museum München, s. Simonsfeld, der B., in Jahrbuch für Münchener Geschichte 1890 S. 175, ein Gemälde davon Bayerisches National-Museum München Kat. XI, 1909, S. 88, Abb., Jagd auf dem St. See ebda a. a. O. Nr. 940. Zu Wasserfesten in Nymphenburg s. o. S. 69 und VG 119.

(60) Eine neuere Untersuchung über den „Kurf. Sächs. Wassersport" macht wertvolles Aktenmaterial bekannt, aus dem z. B. hervorgeht, daß noch vor 100 Jahren 40 „Gondoliers" in der Montur mit seidenen „Barkarol"-Mützen beim sächsischen Hof bedienstet waren; vgl. Voigt in N. Archiv f. sächs. Geschichte Bd. 51, 1930 S. 138.

(61) Gestochen von Andrea Zucchi, s. o. S. 39.

(62) Seiner natürlichen Tochter, die er mit der Cosel hatte, gab er 1725 seinem späteren Cab. Minister Heinr. Fr. v. Friessen zur Frau. Das vergoldete Modell der Galere im Historischen Museum Dresden. In der Sächsischen Landesbibliothek eine Reihe Entwürfe des Künstlers „Die 4 Jahreszeiten" und „Die 4 Erdteile".

(63) Einen natürlichen Hafen, wohl ein Rest des Überschwemmungsgebietes der Elbe, zeigt bereits der Plan Dresdens von 1500, rekonstr. Gurlitt, Sächs. Inv. der Bau- und Kunstdenkmale Bd. 22 Fig. 211.

(64) Vgl. Beschorner: Das Zeithainer Lager, in N. A. f. S. Gesch. 1906/07.

(65) Fürstenau, Moritz, bereits einige Jahre vor Justi in „Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am sächsischen Hofe während der Regierung August's III." in „Wissenschaftl. Beilage" der Leipziger Zeitung Nr. 88, 1856, und Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Bd. II, 1862, S. 205.

(66) Der Name hat sich hier bis in die Gegenwart erhalten. Von anderen in Dresden tätigen Bildhauern seien nur genannt: P. Balestra, Fr. Baratta, Corradini.

(67) „Progetto per ridurre a compimento il regio museo di Dresda"von 1742, abgedr. Opere VIII S. 353 ff. und K. Heyn in „Neues Archiv für sächs. Geschichte" 1913, N. F. 34, S. 272 ff.

(68) Carl Justis „Winckelmann und seine Zeitgenossen", mehrere Auflagen, behauptet noch heute seinen Standartwert für die Kenntnis dieser Epoche. Trotz vieler späterer Einzeluntersuchungen bleibt das aus der Gesamtschau verfaßte Werk unerreicht, obwohl es in der Grundhaltung die Ablehnung des Rokoko mit der Generation Jakob Burckhardts gemein hat. Das gelehrte Buch bringt ein Kapitel „Bilder aus dem Dresdner Kunstleben" auf Grund wertvoller Zeitberichte, die die Kunstpflege am kursächsischen Hof beleuchten und die Umwelt, in die Belotto eintrat, schildern. Die durchgehend fehlenden Quellennachweise wird man notgedrungen verschmerzen können im Vertrauen auf die Zuverlässigkeit des Verfassers.

(69) Friedrich Nicolais Sammlung „Anekdoten von Fr. d. Gr. 1788—92". Auswahl von E. Schaeffer, Insel-Verlag, Leipzig.

(70) Gleichzeitig mit dem Kurprinzen weilte in Venedig der Kursächs. Geh. Kämmerer Hofmann wegen eines Gemäldehandels für die Dresdner Galerie. Ihm folgte die jugendliche Künstlerin als Braut nach Dresden nach.

(71) Dort erwarb der Kurprinz u. a. 40 Fastelle der Rosalba Carriera, der bereits sein königlicher Großvater, August der Starke, mehrere Porträtsitzungen in Venedig gewährt hatte (in den Jahren 1712, 1715 und 1717).

(72) Ebenso weist die Galerie schon damals Veduten von Carlevaris, Ghisolfi, Pannini, Viviani, Paltronieri, Roberti u. a. auf.

(73) Um 1584, Landesbibliothek Dresden, die Gemälde entstanden um 1589, Gewehrgalerie im Stallhof des Residenzschlosses. Die frühesten Elbansichten: 1553 der Stich van Cleefs und um 1550 der Gobelin Seger Bombecks.

(74) Den „Urbis Bremae Typus et Chronicon" 1603 und 4 konnte er nicht programmgemäß ausführen; die „Synopsis . . . Hassiae . . ." 1592, erweitert als „Hessische Chronica" 1605 kamen über ihre glänzenden Anfänge nie hinaus, und gar die kursächsische ist nicht einmal teilweise unter die Presse gekommen; Mskr. Landesbibliothek Dresden, Veröffentl. P. E. Richter 1907 mit biogr. Einleitung.

(75) Im Vorwort des „Urbium et oppidorum ...".

(76) Gelegentlich der Bearbeitung des Sächsischen Inventares prüfte sein Herausgeber, R. Steche, den Authentitätswert von mehr als 50 Blättern nach und stellte den Naturansichten gegenüber allenthalben unabweichliche Treue fest (Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. XXIV, 1889, S. 316).

(77) Monographisch bearbeitet von Moritz Stübel, 1914.

(78) Bereits Matthäy 1831.

(79) Das Ästhetische Wörterbuch von Watelet und Levesque von 1792 bringt diese Kritik im Auszug.

(80) Heydenreich in seiner Übersetzung desselben 1794. Ehrliche Leute spotteten, warum denn die Maler Negerfiguren an die Ecken ihrer Gemälde stellten. Diese Mittel seien nur insoweit erlaubt, als sie die Unwahrheiten der Kunst der Naturwahrheit näher brächten.

(81) Der Darstellung dieses „Gewahrwerdens Dresdens" in der Romantik muß ich mich hier enthalten. Verschiedene Quellen vermitteln dieses Erlebnis. Zuerst die Meinungsäußerungen Dresdner Gäste: Für den armen Kauz aus Brandenburg, sagt ein Biograph Heinrich von Kleists, liege Dresden näher zu Wien als zu Berlin — für ihn fange in Sachsen immer schon der Süden an. Wie E. T. A. Hoffmanns „Elixiere des Teufels" im Linckeschen Bad beginnen, so steht das Stadtbild mit den Lößnitz- und Loschwitzhöhen, mit den Hängen der Wachwitzer und Poyritzer Weinberge bis Pillnitz als Wohnstätten führender Dichter, Philosophen und bildender Künstler der deutschen Romantik in engster Wechselbeziehung.

An der Schönheit des Dresdner Stadtbildes entzündete sich um 1900 noch einmal ein Maler größeren Formats, Gotthardt Kuehl (1850—1915), der den Hauptteil seiner Lebensarbeit diesem Thema widmete. Einer seiner Schüler, Fritz Beckert, geb. 1877, wirkte bis vor kurzem als Spezialist in diesem Fach an der Dresdner Technischen Hochschule. Ein Hinweis auf Oskar Kokoschkas herrliches, farbenfrohes Stadtbild „Dresden im Sommer" darf in diesem Zusammenhang nicht fehlen.

INHALTSVERZEICHNIS

des Buches: Hellmuth Allwill Fritzsche

BERNARDO BELOTTO / CANALETTO

Vorwort VII
Einleitung IX
Inhaltsverzeichnis XI
Quellen-Nachweise 1

ERSTER TEIL: LEBEN UND SCHAFFEN

Malerfamilie Canaletto 7
Italienische Heimat 17
Dresden und Venedig 29
Die italienische Künstlerkolonie in Dresden 34
Sächsische Vedutenmalerei 43
Kursächsisch-Kgl.-polnischer Hofmaler 51
Repliken (Wiederholungen) und Serien 55
Ende des Dresdner Rokoko 57
Ordnungstafel der Radierungen 59
Maria Theresias Hofmaler 63
Am Kurbayrischen Hofe 68
In der neuen Zeit Dresdner Akademielehrer 71
Kgl.-polnischer Hofmaler in Warschau 83
Römische Veduten 91

ZWEITER TEIL: DIE WERKE

Systematik und Verzeichnisse 99
I. Die Gemälde 104
II. Die Zeichnungen 128
III. Die Radierungen 137

DRITTER TEIL: DIE PERSPEKTIVE

Nach Apparaten gezeichnete oder konstruierte Perspektiven 151
Luft- und Farbperspektive 172
Perspektive und Zeichenkamera mit ihrer Geschichte 174

ABSCHLIESSENDE WÜRDIGUNG 199

Anmerkungen 205
Stammtafel der Venezianischen Malerfamilie Canaletto 220
Namenverzeichnis 222
Gemäldebesitzer 228
Textabbildungen 230
Wappenentwicklung 231

LEBENSLAUF

Aus obersächsischem Beamtenhaus und auslandsdeutscher, früher niedersächsischer Handwerker- und Soldatenfamilie stammend, als Sohn des über der Drucklegung meines Buches verstorbenen Ob.-Reg.-Baurates a. D. Dipl.-Ing. Richard Clemens Fritzsche und der Sophie Therese geb. Meyer bin ich, Hellmuth Allwill Fritzsche, am 14. März 1901 zu Burgstädt i. Sa. geboren und ev.-lutherisch getauft. In Dresden, Plauen i. V. und Leipzig besuchte ich die Vor- und Mittelschule und legte Ostern 1920 in Dresden die Reifeprüfung ab. Sommersemester 1920 reiste ich als Mitglied der Haaß-Berkow-Spiele (mittelalterliche Volksspielbühne) quer durch Deutschland. Von Herbst d. J. an hörte ich an den Universitäten Jena, München, Leipzig, Halle und an der Technischen Hochschule Dresden Vorlesungen über Kunstgeschichte, Vorgeschichte, Archäologie, Philosophie und Rassenkunde bei den Professoren Beenken, Frankl, Gerstenberg, Giesau, Hahne †, Jolles, Karo, Kehrer, A. L. Mayer, Menzer, Pinder, Rose, W. Schulz, Struck, Suter, Studnitzka, Utitz, Wölfflin und Wolters und nahm außer Reisen in Deutschland fast alljährlich kürzeren oder längeren Studienaufenthalt im Ausland (Schweiz, Italien, Österreich, Polen, Paris, London, z. T. mit Stipendien der Universität Halle und der Technischen Hochschule Dresden). Nebenbei beschäftigte ich mich praktisch mit Töpferei und Weberei und richtete 1923 im Rahmen der Karl-Ernst-Osthausschen Verlassenschaft in Anlehnung an die Giebichensteiner Werkstätten zu Halle mit Prof. P. Thiersch † und Hanna Wolf-Schütz die Handweberei Hohenhagen in Hagen i. W. ein, jetzt Bremen.

Vor meiner Promotionsprüfung volontierte ich während der Ferien 1920—22 als Stipendiat am Museum Folkwang, Hagen, und war später $1^1/_2$ Jahr lang Assistent am Kunsthistorischen Institut und an der Kupferstichsammlung der Universität Halle. Das Jahr 1932 assistierte ich an der Staatl. Gemäldegalerie zu Dessau, 1933 war ich Mitglied des wissenschaftlichen Sekretariats der Ausstellungsleitung „August der Starke und seine Zeit" in Dresden und bin seit Sommer 1933 Assistent an der Landesanstalt für Volkheitskunde (Provinzialmuseum) zu Halle, wo mir neben organisatorischen Arbeiten (Aufbau des Gau-NS-Museums, Veranstaltung kunstgewerblicher Ausstellungen) die Bearbeitung von Grenzgebieten der Kunstgeschichte und Volkskunde übertragen ist.